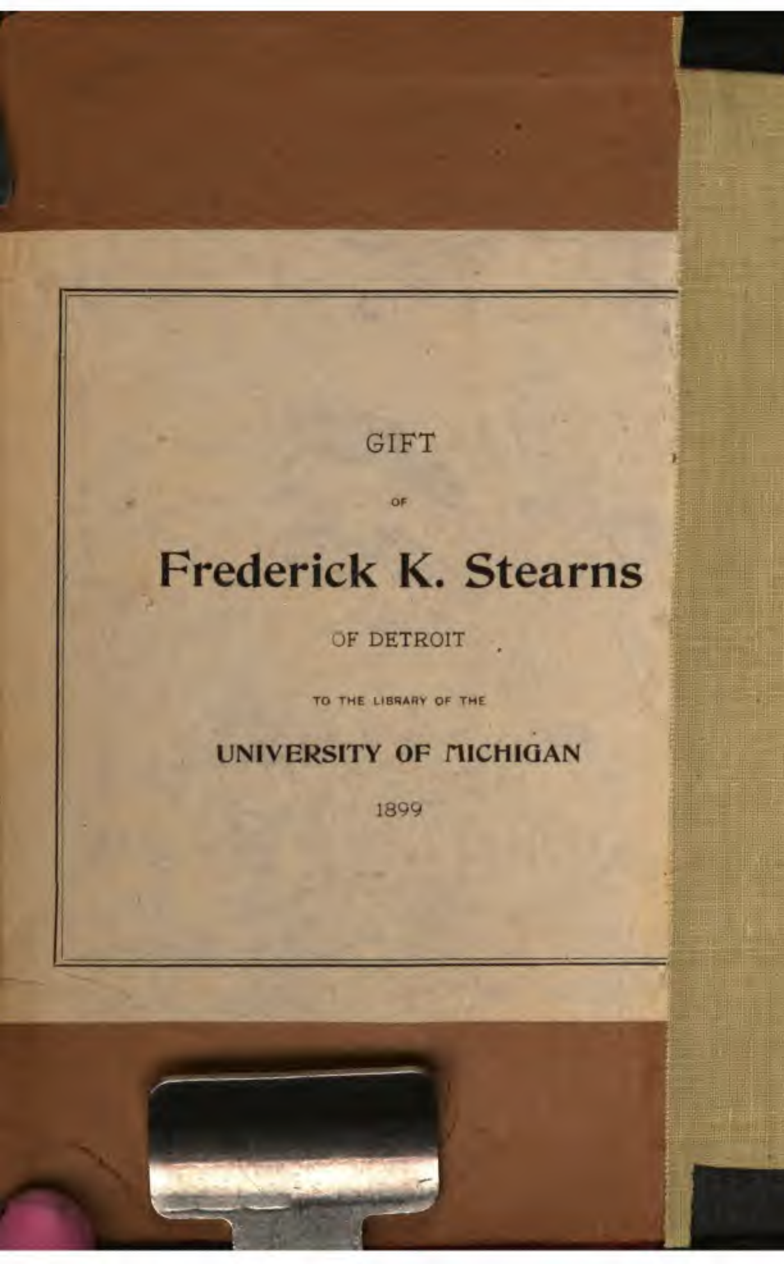
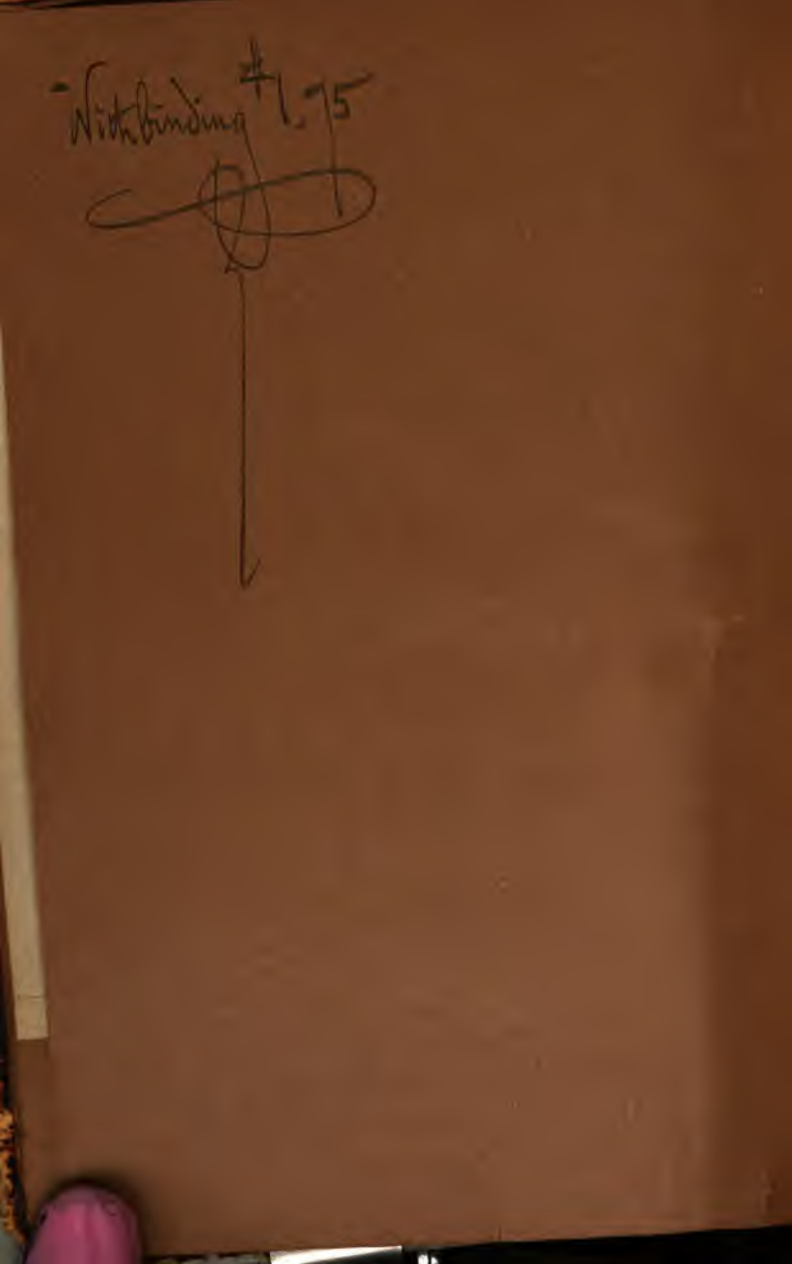






Withbinding #1.75

LES

# NATIONALITÉS MUSICALES

IMPRIMERIE TOINON ET Cᵉ, A SAINT-GERMAIN.

GUSTAVE BERTRAND

# LES NATIONALITÉS MUSICALES

ÉTUDIÉES

DANS LE DRAME LYRIQUE

GLUCK — MOZART — WEBER
BEETHOVEN — MEYERBEER — ROSSINI — AUBER
BERLIOZ — F. DAVID — GLINKA

Verdisme et Wagnérisme. — L'École française militante.



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cᵉ, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1872

# PRÉFACE

Ce livre était déjà presque terminé, même imprimé en grande partie au mois de juillet 1870... Combien de travaux littéraires et d'œuvres d'art ainsi brutalement interrompus par les coups de foudre précipités, sans trêve et sans merci, du désastre national! Soit qu'on ait été alors jeté dans la lutte, soit qu'impropre à l'action, on n'ait pris part aux événements que par le contre-coup moral, par le deuil de famille ou la ruine patrimoniale, comme cette horrible parenthèse est malaisée à fermer pour le labeur intellectuel! Tout l'être continue à vibrer sourdement, l'obsession se prolonge, et lorsqu'on revient à ses papiers poudreux, lorsqu'on essaie de renouer la suite du discours et l'enchaînement logique des idées notées, on a besoin d'efforts opiniâtres ; l'esprit ni la main n'y étaient plus.

Il leur faut pourtant bien s'y remettre. *Laboremus!*... Prenons souci et peine ! car le travail, c'est le rachat, c'est le relèvement, — en attendant

mieux ; — et l'art peut y contribuer, lui aussi, pour une part qui n'est pas seulement idéale.

Quand nous avons relu récemment tous ces chapitres élaborés à loisir dans un temps moins soucieux, nous n'avons pas été maître, il faut bien l'avouer, d'une première impression de regret, d'amertume, en voyant la belle place qu'y avaient prise les compositeurs allemands. Mais quoi! les ressentiments patriotiques, s'ils veulent être sérieux, auront assez à faire, sans fausser la critique et l'histoire. Les haines viriles sont dispensées d'être puériles. Sachons regarder en face le génie étranger ; car il n'y a rien à gagner, tout à perdre pour soi-même, à ces partis-pris exclusifs qui s'inspirent soit des rancunes de la défaite, soit de l'orgueil d'un triomphe.

Ce dernier cas est celui des Allemands du Nord. Ils en sont à ne plus attribuer leur réussite à un militarisme sérieusement et durement organisé, à une politique dégagée de tout scrupule ; non! s'ils nous ont vaincus, c'est qu'ils sont les premiers des hommes en toutes choses. Il n'y a de bonnes mœurs que chez eux, quoi qu'en disent les statistiques. Le sens pratique des Anglais est pitoyable auprès du leur. Leur philosophie est la seule salutaire, en attendant que le matérialisme semé par Hegel et ses continuateurs

ait achevé de pulluler partout. Il y a déjà longtemps que les vieilles renommées de l'esprit français et de l'art italien sont tenues pour des contes de grand'mère : la Confédération du Nord seule a la vocation esthétique puisqu'elle a vu naître à la fois Wagner et Offenbach! Quant à de l'esprit, est-ce que les journalistes d'outre-Rhin n'en font pas maintenant du plus naturel, du plus éblouissant? Hors la science germanique, il n'y a pas de science qui vaille : ses docteurs consultent les travaux étrangers, et les dépouillent sans leur faire l'honneur de la citation ; demain ils ne les consulteront même plus. En histoire, l'Université de Berlin enseigne par exemple que la Révolution française n'est qu'un « fait-divers » sans importance... Le *Kladeradatsch* avait peut-être lancé ce paradoxe sous forme de boutade, et il s'est trouvé des professeurs de philosophie, d'histoire, pour en faire de la doctrine : tant il est vrai que le « sérieux » est toujours là-bas ce qui l'emporte!

Où est le temps où Schiller faisait une adhésion enthousiaste à nos idées de 89? où Beethoven ne pouvait se tenir de célébrer Bonaparte consul? où Weber avouait son admiration profonde pour notre Méhul? où Niebuhr demandait un traducteur français pour se mieux comprendre lui-même? où Gœthe rendait hautement justice à notre littérature? La morgue prussienne a changé tout cela.

Eh bien! souhaitons-leur d'y persévérer. Quand ils se seront bien infatués dans la contemplation et la présomption de leur force, de leur omniscience, de leur goût, de leurs mœurs et de toutes leurs supériorités, ils seront bien près de leur déchéance, qui sera d'autant soudaine et lourde.

Nous, en revanche, gardons-nous de l'aveuglement jaloux, de l'isolement systématique, de l'ignorance ou de la méconnaissance des hommes et des choses de l'étranger. N'écoutons pas ces forcenés, ces *ultras* du patriotisme qui voudraient étendre les effets de la ligue antiprussienne jusqu'aux chefs-d'œuvre de Weber et de Beethoven; — pas plus que nous n'avons écouté les jeunes franco-wagnériens, qui depuis quelques années pensaient biffer d'un trait de plume, non-seulement les traditions françaises, mais toute l'école italienne, de Scarlatti jusqu'à Verdi.

Ce serait imiter précisément l'école musicale italienne dans le plus maladroit de ses anciens errements: l'infatuation, le dédain sommaire de tout ce qui n'était pas elle! A quels appauvrissements de style, à quelle décadence des études les plus essentielles s'était-elle condamnée par là! Elle en revient aujourd'hui en toute hâte, elle applaudit Gounod entre deux opéras de Verdi et s'informe même de Wagner...

Nous sommes dans le siècle où l'on perce les

Alpes, où l'on marie la Méditerranée à l'Océan Indien... Qui donc vient parler pour nous de « murailles de Chine? »

A dire vrai, je n'en suis pas sérieusement inquiet. Puisque, dans le cours du siége prussien, nos Concerts Populaires ont rouvert en jouant les symphonies de Beethoven et de Mendelssohn, puisque l'Opéra plus récemment a repris son grand répertoire composite, et qu'on a vu l'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique s'empresser tout d'abord aux deux meilleurs ouvrages du Mecklembourgeois Flotow, il n'y a pas à douter que les traditions immémoriales d'hospitalité et d'éclectisme aient gardé toute leur force.

Il est plutôt à craindre qu'elles n'en abusent de nouveau. Cette hospitalité était si largement et si maladroitement comprise, qu'il lui arrivait trop souvent de réduire les musiciens nationaux à la condition d'étrangers en leur propre pays. Et ce bel éclectisme où l'on se complaisait si libéralement, n'avait-il pas pour effet d'empêcher l'art français de chercher, de trouver, d'affirmer ses propres voies en toute liberté?... Il y faut veiller, sans doute, et la cause est intéressante à plaider.

« La musique française, dit-on, n'a plus besoin
» de tutelle; elle est adulte, et son éducation est
» faite. Les initiations italienne et puis allemande
» ont pu être utiles, soit! mais il vient un moment

» où le bienfait prolongé tourne à l'obsession ;
» ce qui s'appelle années d'apprentissage pour
» l'individu se compte pour les nations par siè-
» cles, au moins par générations. Le disciple
» demande à passer maître à son tour, suivant son
» tempérament et son génie propre. Et si la re-
» vendication se fait d'abord avec quelque âpreté,
» il ne faut pas s'en étonner : il se pourrait même
» que ce fût bon signe. Eh bien! n'est-ce pas l'heure
» prédestinée pour prendre quelque décision pa-
» triotique en faveur des musiciens français? Vont-
» ils de nouveau se voir débordés par la double
» invasion traditionnelle? Les *maestrini* et profes-
» seurs italiens, dont la moyenne d'éducation est
» en général très-inférieure à la nôtre, vont-ils
» encore bénéficier parmi nous de l'ancienne re-
» nommée de leur école? Et d'autre part, allons-
» nous revoir l'immigration famélique des Alle-
» mands, aussi active et aussi âpre pour le moins
» dans le domaine musical que dans le monde in-
» dustriel et financier? Ne sera-t-il pas inventé
» quelques garanties nouvelles pour le libre déve-
» loppement de l'école française chez elle? Com-
» ment veut-on qu'elle arrive à son tour à l'origi-
» nalité suprême, à la puissance de création des
» anciennes écoles allemande et italienne, si tout
» d'abord, à chaque instant, elle est expropriée de
» ses moyens d'existence et de manifestation? »

Ces doléances sont en grande partie légitimes. C'est aussi notre avis qu'il y a beaucoup à créer, beaucoup à réformer, et que la plupart des principes d'économie théâtrale et artistique demandent à être mieux définis.

Il ne s'agit certês plus de demander aux étrangers l'éducation primaire et secondaire en musique, mais seulement de fixer, d'assurer le répertoire des *chefs-d'œuvre* qui sont le patrimoine de tous les temps et de tous les pays. J'ai souligné le mot qui importe ; on ne saurait trop s'appliquer à bien formuler la distinction capitale qui doit, suivant nous, faire loi en matière de traduction et d'hospitalité internationale, comme aussi de reprises pour les œuvres une fois abandonnées.

Les chefs-d'œuvre seuls ont le droit de voyager ou de survivre ; le génie seul a droit d'être admiré sous toutes les latitudes et de toutes les générations. Quant au talent, il suffit qu'il réussisse (et la plupart du temps il réussit plus que le génie même) dans le milieu où il s'est produit, mais il ne mérite pas les honneurs du tour du monde ni de la reprise indéfinie.

Nous n'avons jamais trouvé qu'on donnât trop de représentations de *Don Juan* ou du *Freyschütz*, il nous arriva même parfois de répondre aux réclamations jalouses des compositeurs vivants au nom des droits imprescriptibles du grand art universel,

de l'édification du goût et des jouissances supérieures du public. Mais quand il ne s'agit que d'hommes de talent moyen, ou que des œuvres mineures d'un homme de génie déjà mieux représenté au répertoire, alors les remontrances de l'école française militante reprennent toute leur force. Il ne suffit pas de dire qu'un ouvrage a un mérite réel, et de prouver, recettes en mains, qu'il était capable de fournir une série honnête de représentations : à mérite égal, à chances égales, les vivants et les nationaux doivent être préférés : ils ont droit de réclamer leur place au soleil, leur part au foyer de famille.

Ce principe, si facile à poser *a priori*, ne laisse pas de soulever quelques controverses dans l'application, mais de quelle loi n'en pourrait-on dire autant? Il n'en faut pas moins convenir de lois et de principes, grâce auxquels la plupart des cas se jugeront d'eux-mêmes, et les autres seront à tout le moins simplifiés.

Par exemple, *Armide* et *Orphée* nous dispensent d'*Iphigénie en Aulide*; et nous ne devons pas un culte égal à *Euryanthe* et au *Freyschütz*. Flotow, sans être un génie, est peut-être encore du bon côté de la règle : Nicolaï, plus du tout ! Nous admirerons les *lieder* de Schubert et nous voilà quittes envers ses essais d'opéra. Trois échantillons de Donizetti sont plus que suffisants, et en général il

est permis aujourd'hui de procéder à l'égard des *maestri* par décomptes rapides; c'est la contre-partie logique du système de *far presto* et d'abondante facilité auquel ils se sont complu. On finira peut-être par s'apercevoir que c'est une étrange façon de comprendre l'éclectisme, que d'assurer officiellement la reprise annuelle de *Lucrezzia Borgia* et de *La Somnambula* alors que l'on continue d'admettre des éclipses de dix ans pour des chefs-d'œuvre tels qu'*Oberon* et les *Nozze di Figaro*. C'était un pénible mécompte pour nous, dans ces dernières années, de voir le Théâtre-Lyrique, expressément fondé et doté pour le développement de l'école française, s'encombrer à chaque instant de traductions d'œuvres allemandes ou italiennes de second ou de troisième ordre, comme aussi cette noble institution des Concerts Populaires s'obstiner à l'intronisation de Wagner au rang des grands maîtres, et, pis encore! affecter de prodiguer à des compositeurs étrangers presque inconnus ou modestement classés dans leur pays, les Wallace, les Nicolaï, les Abert, les Reissiger, les Reimberger, les Rubinstein, etc., etc., une place toujours si parcimonieusement mesurée aux œuvres de l'école française. Notre musique instrumentale est aujourd'hui en proie au préjugé allemand comme notre opéra fut longtemps obsédé du préjugé italien. Sous prétexte de nous instruire, on nous annule.

De ce côté les noms en *er*, en *ann*, en *ein* font préventivement autorité, comme jadis dans l'opéra les noms en *a* et en *i*.

La manie revient de temps à autre avec des recrudescences grotesques ; il n'est pas jusqu'à la musique de ballet qui, par grande méfiance des musiciens français, ne se soit crue obligée d'appeler à la rescousse des Giorza et des Gabrielli !...

Était ce une gageure? Au point de vue esthétique, cela ne se discute pas. Commercialement l'importation peut avoir deux raisons d'être : ou bien elle vient suppléer à l'insuffisance de certaines denrées, ou bien elle s'applique à celles qui par leur qualité supérieure sont assurées d'être appréciées et de faire prime en tous lieux. Ainsi nous accueillons et fêtons comme ils méritent les grands vins d'Espagne, de Hongrie, du Rhin, de la Sicile ; par contre, nous exportons fièrement notre bordeaux, notre champagne, notre bourgogne, — mais nous gardons notre piquette ! Il en faut, il en faut même beaucoup pour le commun des martyrs, mais cela se consomme en deçà des frontières et dans l'année.

Autant je suis heureux de savoir que *Faust*, le *Pré-aux-Clercs*, *Fra-Diavolo*, la *Dame blanche*, *Zampa* et les chefs-d'œuvre nés français de Meyerbeer et de Rossini, sont applaudis dans le monde entier, autant j'ai été péniblement surpris de retrouver

de méchants vaudevilles français à Saint-Pétersbourg, à Londres, à Naples; autant je suis dépité de savoir que le répertoire offenbachique est censé représenter le goût parisien dans les Deux-Mondes. Le libre échange appliqué à ces produits est aussi fâcheux pour qui expédie que pour qui reçoit.

L'encouragement à ces insanités musicales est venu autant et plus peut-être du dehors que du dedans. Les statistiques étrangères avouent que la consommation en est encore plus exclusive et gloutonne chez certaines nations, qui nous assomment pourtant de leur haute moralité et de leur goût superlatif : elles n'avaient qu'à laisser ces produits malsains en quarantaine aux frontières, au lieu de les accueillir avec un si bel appétit; elles nous auraient rendu service en nous faisant honte, et M. Offenbach aurait peut-être repris le chemin de Cologne! Qu'elles se dispensent également de nous emprunter et de traduire la plupart de nos basses comédies, qu'on retrouve chez elles dix ans après qu'il n'en est plus question à Paris. Mais, en revanche, qu'elles nous fassent grâce de ces migrations perpétuelles de talents médiocres et plus que médiocres! Nous avons nos pauvres... à assister, comme aussi nos jeunes à éprouver et à produire. Nous avons nos propres parasites à décourager, et les vrais talents auront encore assez de peine à prendre leur rang légitime.

Ce serait un principe à poser très-haut, très-ferme, qu'aucune de nos institutions nationales et officielles ne doit confier à un artiste étranger un emploi, un poste quelconque, à moins qu'il ne soit préalablement établi, sur bonne enquête, qu'aucun Français n'en eût été capable au même degré. En dehors de ces institutions plus ou moins responsables, il n'y a nulle action qui puisse contraindre et redresser le caprice individuel, mais il reste toujours l'opinion publique qu'il n'est pas impossible de convertir peu à peu à ces idées de justice distributive et de saine économie artistique.

Ne demander à l'étranger rien que d'exquis et de grand, ce n'est pas lui faire injure : au surplus la proposition est loyale puisqu'elle offre réciprocité. La trouverait-on trop absolue, trop exclusive ? N'y a-t-il pas des talents de moyenne taille, mais curieux et originaux en certains points, qui peuvent, par exception et comme par tolérance, se glisser de temps à autre entre les maîtres de l'art ? Soit ! à condition de n'en pas abuser et que le grain d'originalité s'y trouve bien.

Ce n'est pas non plus la perfection qui est exigible — à ce compte, certains génies même n'eussent pas été consacrés, — mais la présence réelle de qualités extraordinaires. C'est pourquoi nous voulons entendre trois ou quatre opéras de Verdi, tout en combattant l'influence funeste de certains vices qui

dérivent de son exemple et s'autorisent de ses succès. A ceux qui qualifiaient devant lui Regnard de médiocre, Boileau, le sévère critique et l'ami de Molière, répondait : « Il n'est pas médiocrement gai ! » — Il est possible aussi que Verdi soit trop souvent vulgaire de style et de sentiment, mais sa chaleur et son énergie ne sont pas choses vulgaires !

Nous sommes de ceux qui ont approuvé l'épreuve du *Tannhauser* : il fallait savoir au juste ce qu'était devenu le drame lyrique dans le pays des Mozart et des Weber. Cela menait si grand bruit de l'autre côté du Rhin !... Il y a un an et demi nous demandions une nouvelle épreuve impartiale avec *Lohengrin :* elle est ajournée indéfiniment, car un public français n'irait pas là de sang-froid ; mais il n'en coûte rien à la critique compétente de reconnaître qu'il y a des fragments inspirés qui réfutent plus ou moins le système, et que partout, du reste, on a la sensation d'un tempérament puissant qui frappe à faux et s'agite dans les ténèbres. Il était nécessaire, en tout cas, que le procès fût instruit en connaissance de cause, au risque d'avoir à constater un certain nombre de cas de wagnérisme dans la jeune école française. *Oportet hæreses esse.*

En résumé, ces exceptions mêmes confirment notre règle. Il y a des problèmes qui ont l'importance des chefs-d'œuvre, et il est aussi puéril de

vouloir se soustraire aux uns qu'aux autres. Ceux-là s'imposent également, et le débat en est profitable aux bons esprits, qui finissent par en dégager quelque chose pour le progrès, ou du moins pour les renouvellements de l'art.

Quant aux œuvres de génie, elles ont, de droit divin, l'ubiquité et la pérennité ; elles sont la propriété indivise et la jouissance légitime de tous les publics ; et les artistes n'ont pas à se plaindre de celles qui viennent de loin ou qui *reviennent*. « Connaître sert beaucoup pour inventer, » disait Mme de Staël. Pour quelques natures faibles qui copient servilement ces œuvres ou s'en découragent, combien de talents qui se nourrissent de leur substance et s'inspirent de leur grandeur, afin d'en créer d'autres bien personnelles et bien nationales ! Si donc elles prennent une place effective parmi nous, elles en paient le loyer au centuple.

Nous avons besoin de croire que nous ne sommes pas dans le faux en maintenant les droits de tous les maîtres étrangers, même en 1871, car le présent livre n'aurait plus de raison d'être. S'il prouve quelque chose, c'est d'abord la nécessité des initiations de peuple à peuple ; puis, même après l'éveil, même après l'émancipation des écoles nationales, l'utilité permanente et la fécondité merveilleuse des visites réciproques, des

échanges, des entre-croisements de génie des diverses nationalités. Telle est l'idée dominante, celle qu'on retrouvera dans tous ces chapitres; et c'est justement par là que nous espérons échapper au reproche adressé à la plupart des livres de critique, de n'être que des recueils d'articles choisis et centonisés. Peut-être sera-t-on plutôt frappé, je le crains, de l'obsession de certaines théories favorites.

Les chapitres dédiés à divers maîtres peuvent être considérés comme autant d'exemples à l'appui de ces théories. Il est bien entendu qu'il ne faut pas chercher ici tous les maîtres illustres, car je ne m'étais nullement proposé pour objet une histoire suivie et complète du drame lyrique.

Mais on peut croire que je n'ai pas sans regret laissé à l'écart des musiciens tels que Méhul, génie secondaire pour la force créatrice, mais si noble et si pur; — Cherubini, le dernier en date, mais non l'un des moindres de la grande race des contrapontistes, tout français dans la majeure partie de sa carrière ;— Spontini, dont le rôle fut si considérable dans l'histoire du drame lyrique, à mi-chemin du vieux tragique Gluck et de l'école nouvelle inaugurée par Rossini et Meyerbeer. Il eût particulièrement été curieux de suivre l'étrange pérégrination accomplie par cet Italien, qui, transformé à Paris par l'audition du répertoire de Gluck, passa du

premier coup à la tête de l'école française, et pourtant devait fournir une dernière campagne musicale au fond de l'Allemagne. C'est un cas unique, et la manière mixte de Spontini, participant à la fois de l'ancien et du nouveau régime, était intéressante à définir ; mais, par suite de l'injuste et sommaire oubli qui pèse sur la *Vestale*, sur *Fernand Cortez*, tout ce que nous aurions pu dire fût resté en quelque sorte abstrait pour la plupart de nos lecteurs, qui n'ont pu juger du maître à la représentation. Nous pouvons, du moins, renvoyer au beau chapitre que lui avait consacré Berlioz (1), et qui est encore tout chaud des souvenirs de jeunesse du célèbre romantique.

De même pour Hérold, nous nous consolons de n'avoir pu en parler à loisir, en renvoyant aux études toutes récentes de MM. Jouvin (2) et Xavier Aubryet (3).

En revanche, j'ai cru devoir présenter aux amis de l'art sérieux, une nouvelle « nationalité musicale » dont les commencements m'ont vivement frappé, lors de mon séjour à Saint-Pétersbourg, et dont il me parut urgent d'informer le dilettantisme de l'Europe occidentale. Les quelques opéras de Balfe et de Wallace, qui sont autant de pastiches,

(1) *Les Soirées de l'orchestre.*
(2) *Hérold, sa vie et ses œuvres* (Bibliothèque du *Ménestrel*).
(3) *Les Jugements nouveaux.*

n'ont pas suffi à inaugurer une musique anglaise; mais nous affirmons l'existence d'une école russe, qui, certes, eût mérité une étude plus développée que les quelques pages auxquelles nous avons dû nous borner cette fois.

Nous n'avons pas à nous excuser de n'avoir qu'effleuré la double question du verdisme et du wagnérisme, et d'avoir ajourné tout jugement sur les œuvres de MM. Gounod et Ambroise Thomas, qui pourtant font une grande figure au répertoire international. C'est que nous fussions entré par là dans un autre domaine, celui de l'art tout contemporain.

On pourrait nous faire observer qu'il existe un vivant dans notre humble galerie. Mais, ou nous nous trompons fort, ou l'auteur du *Désert* et de *Lalla-Roukh* a pris sa retraite en entrant à l'Institut. Nous tenions surtout à disserter de l'orientalisme en musique, de cette « nationalité » factice dont il est le maître spécial : autrement, nous n'avons nulle hâte de faire passer avant l'heure cette curieuse et douce figure dans le médaillier de l'histoire.

C'est un livre d'*histoire*, en effet, que nous avons voulu écrire; or, en prenant à partie les maîtres qui sont dans la plénitude de leur activité, en discutant *ex professo* les diverses influences qui se dis-

putent en ce moment la scène lyrique, nous abordions ce qu'on pourrait appeler la *crise musicale*. C'est tout un autre livre dont nous nous préoccupons; ce serait également une autre manière, presque toute polémique. Nous l'aimons aussi, celle-là, et si nous l'avons écartée du présent ouvrage, dont elle eût altéré la tonalité générale, nous ne pouvons cependant nous tenir d'exprimer ici, dans cette fin de préface, combien son rôle nous apparaît renouvelé, agrandi, pour ceux qui l'ont à cœur et bien en mains.

Cette critique ne peut plus être désormais la greffière des divertissements publics, bornant son ambition et mettant plus ou moins d'art à les enregistrer, à les décrire, à en tirer un nouveau divertissement de lecture; encore moins devrait-elle se faire toute à tous, en bonne princesse, en bonne fille, avec cette parfaite insouciance de fantaisie où elle se laissait aller dans la période précédente.

Il lui faut se montrer hautement *partiale* pour le beau et pour le bien, remonter péniblement le courant des mauvaises vogues, frayer la route et fomenter l'admiration au-devant des vraies œuvres: il lui faut en un mot se faire militante, avec elles et pour elles.

L'initiative même ne lui est pas défendue; son action peut fort bien être de la première heure, au besoin même devancer celle des artistes et des

poëtes. — C'est ainsi que les livres d'exégèse littéraire des Stendhal et des Vitet précédèrent les premières œuvres capitales de l'école romantique ; c'est ainsi que Lessing fut le précurseur intelligent des Schiller et des Gœthe...

Au sortir de ces catastrophes nationales et sociales, nous voilà précisément tombés dans une de ces périodes climatériques pour les mœurs et le génie d'une nation, où d'abord tout fait question, tout est remis en doute, où le sentiment public cherche, comme à tâtons, les voies nouvelles et les conditions de l'avenir, même le plus immédiat. Quelques esprits plus diligents et plus attentifs peuvent poser les premiers jalons à ces tendances vaguement entrevues, amorcer, pour ainsi dire, les premiers phénomènes décisifs, donner le coup de barre de l'aiguilleur aux changements de direction du goût public.

En ce qui concerne particulièrement l'art musical, il est de bon augure que la direction du Conservatoire ait pu passer enfin aux mains d'un maître consciencieux, par qui l'enseignement général de la musique pourra être ramené, des errements de la fantaisie la plus insouciante et du laisser-faire, aux meilleures traditions de doctrine et de discipline. M. Ambroise Thomas a tout d'abord marqué cette intention par quelques réformes essentielles ;

les amis de l'art sérieux y ont applaudi et continueront de l'appuyer hautement (1).

Ce n'est pas non plus rendre un mince service aux hommes d'imagination, que de travailler à leur assurer des conditions d'existence et de manifestation plus faciles. De là cet empressement aux questions d'économie théâtrale et artistique, dont l'importance, déjà si grande en ces dernières années, est aujourd'hui plus que doublée. Celle des subventions, surtout, était une question de vie ou de mort. Le principe est maintenu, mais les réductions sont encore à craindre : or les subsides insuffisants sont comme nuls et non avenus. Il s'agit de savoir si la France veut abdiquer cette haute situation littéraire et artistique qui n'était pas seulement pour elle un prestige, mais tout un chapitre du budget de sa prospérité matérielle. Et d'abord, il dépend d'elle de mortifier ou de ressusciter sa capitale. Après la périlleuse folie d'établir à demeure le gouvernement hors de Paris, il n'eût plus manqué que de destituer la grande cité de ses brillants attributs de civilisation : elle devenait alors la première des villes de province, et les autres n'avaient certes pas à s'en réjouir par jalousie mesquine; elles n'en eussent pas été rehaussées, elles s'abais-

(1) Voir notre brochure : *De la Réforme des études de chant au Conservatoire* (gr. in-8°, librairie musicale d'Heugel).

saient d'un degré au contraire. Il ne faudrait que deux ans d'interruption dans les traditions d'éclat et de prospérité de Paris, pour que le rendez-vous international cessât d'y être pris, et l'on compterait alors ce que la France entière y aurait perdu! Chaque économie de cent mille francs se traduirait dans la réalité par un déficit d'un million... — Autant dire que le dernier mot du génie agricole est d'économiser sur les semailles!

Il faut aussi penser à l'ivraie, toujours prête à foisonner dans le champ de l'art. Dans les deux premiers mois qui suivirent la Terreur communaliste, ce n'étaient pas les meilleures parties du répertoire littéraire et musical qui se montraient les plus vivaces à reprendre. Pour quelques représentations honorables de l'Opéra-Comique, et en regard des succès infaillibles de notre Théâtre-Français, qui nous consolaient et rassuraient un peu, quelle activité dans le petit monde de l'opérette frétillante, de la parodie effrontée, de la féerie splendide et bête!... Eh quoi! se disait-on, Paris, héroïque il y a quelques mois, tragique il y a quelques jours, va-t-il se faire son propre bouffon! C'est le cynisme... du chien des Écritures : *Revertitur ad vomitum suum.* On était stupéfait, navré ; on s'était flatté que le vent de tempête, déchaîné dix mois durant sur nos têtes, nous aurait au moins fait la grâce de balayer cette pitoyable *mal'aria.* Eh bien!

non... Sous les dernières traînées de l'orage, on assistait à la reprise de toutes les végétations folles, malsaines...

Ne faisons pas à ces choses et à ces gens l'honneur de nous en inquiéter outre mesure. Il est assez naturel que les clowns soient les premiers remis sur pied ; créatures rouées et désossées, rien ne les brise. Ce qui nous affligeait, c'était un certain public qui s'en allait par là, faute de mieux. Cette maladie théâtrale, coupée trop brusquement, n'avait pas eu tout son cours ; qu'elle l'achève ! Ce n'est pas une question de goût, mais de dégoût.

Déjà l'on ne supporterait plus de voir trois pîtres danser une danse sans nom sur la parodie du trio de *Guillaume Tell*, comme il se fit autrefois dans une de ces polissonneries ; je cite ce détail entre mille, parce qu'il trahit bien nettement le procédé favori de ces basses œuvres, qui s'ingéniaient à dégrader nos plus nobles impressions, à nous faire ricaner des sentiments les plus sérieux.

Qu'on ne nous fasse pas cette sotte réponse que nous intentons procès à l'esprit parisien, à la gaieté française !... De même qu'il y a un rire idiot à plaisir, qui énerve et débilite, il en est un autre qui n'est que la fleur du bon sens, l'échappée involontaire d'un tempérament vivace. Celui-là peut nous aider à reprendre notre santé, et il ne nous empêchera ni de mieux vivre, ni même de nous sou-

venir qu'il y a un bout de crêpe à notre drapeau, et que nous avons toujours un peu de patrie en souffrance. Dès aujourd'hui nous accueillons cette gaieté brave qui fait le courage joyeux, cet esprit qui laisse le cœur bien entier.

Qu'ils s'emploient surtout à fouailler le reliquat de nos vices, ce sera bien! Mais ce qui serait encore mieux, ce serait d'attaquer directement dans nos cœurs la fibre des sentiments nobles et généreux, tâche trop négligée par les éminents *immoralistes* qui ont régné dans la « comédie de mœurs » du dernier quart de siècle. Il serait temps pour nos artistes et nos poëtes d'accorder l'inspiration plus haut.

Nous disions tout à l'heure que l'État ne doit pas les abandonner, mais d'abord qu'ils ne s'abandonnent pas eux-mêmes! Quand on voit la foule se presser au Théâtre-Français et partout ailleurs où se produisent de belles tentatives, il n'est pas permis de douter de l'accueil qu'elle ferait à des œuvres nouvelles venant de nos chefs d'école; mais il semble qu'ils en soient encore à chercher leurs sujets, à écouter d'où va souffler le vent.

Au moment où la guerre commençait, il y eut plusieurs belles poésies, d'Édouard Pailleron, d'Eugène Manuel, de quelques autres; il y eut aussi quelques beaux chants, mais aussitôt refroidis et comme faussés par les pressentiments... A l'issue

de la double crise, la muse fut presque muette : on a bientôt fait de prendre note de la noble *Prière pour la France*, de Pailleron; de l'*Adieu* touchant de Banville à l'Alsace (1).

En musique, rien! Il est vrai qu'au plus fort des horreurs de la Commune, un grand *lamento* patriotique avait été entendu à Londres. Une exposition universelle y était ouverte : triste fête, et qui choisissait mal son heure! Suivant l'usage, on avait fait appel à la musique pour solenniser la journée d'inauguration, et l'on avait voulu que chacune des grandes nationalités musicales y fût représentée par une œuvre écrite expressément en son nom. On sollicita un illustre maître français réfugié à Londres, et Gounod ne céda que parce qu'il avait trouvé un sujet qui exprimait avec une exactitude bizarre et poignante la situation de la France et surtout de Paris. A ce moment-là, ce n'était pas trop des lamentations de Jérémie, — ni peut-être de celles de Job, car nous en étions au fumier!

*Gallia*, motet, tel était le titre. — Après une courte introduction, dont les premiers appels com-

(1) Au moment où cette préface nous revenait de l'imprimerie en épreuves, un poëte tout jeune et déjà célèbre, M. François Coppée, faisait applaudir à l'Odéon, sous ce titre : *Fais ce que dois*, un épisode dramatique où sont admirablement exprimées nos douleurs et nos espérances.

mandent une attention anxieuse et dont les *crescendo-decrescendo* déchirants ouvrent aussitôt après l'âme des auditeurs aux palpitations douloureuses du sujet, le chœur attaque le texte de Jérémie : *Quomodo cecidit sola, civitas plena populo?* Tout cela se dit sur une même tierce monotone et comme frappée de stupeur, tandis qu'une marche ascendante de basses, étrangement posée dans la tonalité, se dessine sur un accompagnement syncopé. — Même effet, transposé d'un degré plus bas sur le verset suivant : *Facta quasi vidua, domina gentium.*

Et tandis que l'âme est musicalement impressionnée, l'esprit commente mot à mot les lamentations devenues prophéties : « La cité pleine de peuple est devenue déserte. » Il n'était que trop vrai : la Terreur l'avait subitement vidée.

« Reine hier, aujourd'hui dans un deuil sordide. La suzeraine de tant de provinces est écrasée de tribut. » Aux fanfares aiguës de voix et d'instruments qui célébraient ces deux premiers mots : *Princeps provinciarum*, succèdent des accords étouffés pour cet aveu qui s'humilie au plus bas : *Facta est sub tributo.*

« Elle a pleuré bien des pleurs dans la nuit. » *Plorans, ploravit in nocte. Et lacrymæ ejus in maxillis ejus* : « Sur ses joues, ses larmes!... » La musique promène ces mots sur de pénibles septièmes-diminuées comme sur une claie. — Il y avait pour

nous cette nuance aggravante que les larmes étaient de rage contre nous-mêmes.

Maintenant, voici la plus dure application : *Non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus; omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.* Pas un qui la console, parmi ceux qui naguère lui prodiguaient les compliments et les protestations sympathiques ; tous ses amis l'ont accusée, méprisée à plaisir.

C'est à une voix de soprano-solo que le compositeur a confié sa plus touchante cantilène, sur ces paroles : « Les chemins de Sion sont en deuil, car il n'est plus, le temps où l'univers venait à ses fêtes, » *eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem.* Il y a moins de quatre ans, Paris avait tenu cour plénière, et maintenant il était dans le sang, dans les ruines.

*Omnes portæ ejus destructæ.* Oui, et comme elles avaient résisté pendant six mois à l'étranger, nous les détruisions nous-mêmes. *Sacerdotes ejus gementes :* nos évêques avaient d'abord servi d'otages aux Prussiens; maintenant les prêtres de Paris servaient d'otages à des malfaiteurs politiques. — *Virgines ejus squalidæ :* que de femmes, que de fiancées en deuil, tandis que des mégères, affolées par la poudre et le bruit du canon, attisaient l'émeute! *Et ipsa oppressa amaritudine :* le mot d'amertume ici est trop doux, à moins qu'on ne le pétrisse de colère et de dégoût.

« O vous tous qui passez par ce chemin, regardez, et dites s'il est une douleur comparable à ma douleur. » Sur cette plainte illustre qui a tenté presque tous les grands compositeurs religieux, depuis Palestrina et Vittoria, M. Gounod a mis à son tour d'admirable et pénétrante musique. Quant au commentaire des paroles, il n'y aurait qu'un mot à dire, c'est qu'elles se rapportent encore mieux au désastre contemporain qu'à celui dont Jérémie fut le prophète. La splendeur de Jérusalem tombait de moins haut, car jamais la ville juive n'avait été suzeraine dans le monde, *domina gentium;* et le parallèle s'arrêterait d'ailleurs à la veille de l'épilogue hideux, insensé, auquel nous assistions.

Pour n'en avoir pas l'imagination accablée, il faut nous souvenir que la France a ressuscité d'autres abîmes et qu'il est dans ses destinées de jeter d'incroyables défis à la logique de l'histoire.

« Dieu protége la France ! » Quand le fait brutal tourne en dérision cette devise sur laquelle notre nation s'endort trop confiante, — confiante jusqu'à l'insouci et jusqu'au scepticisme en toutes choses, — il reste à en faire une invocation. C'est ce que M. Gounod a exprimé par un appel désespérément énergique sur ces mots : *Vide, Domine, afflictionem meam...* A quoi les voix d'en haut répondent dans un choral d'un élan superbe : *Jerusa-*

*lem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.*

Prenons-le dans le sens le plus général et le plus humain : la France n'avait plus une foi sérieuse et active aux principes qui vivifient les sociétés, ou du moins les croyants n'étaient plus en nombre suffisant. C'est cette foi qui sauve : il s'agit d'y revenir.

Ce n'est pas la première fois que la France est laissée pour morte et qu'elle se permet, comme Lazare, de revenir à la vie. On ne tue bien que ce qu'on remplace, et c'est ce qui me fait, malgré tout, espérer que Paris renaîtra plus brillant de ses cendres. Après tant de défaites et de ruines, il nous est loisible de garder la primauté pour les choses de l'esprit et du goût, pour la sociabilité. La Prusse a pu s'organiser militairement mieux que nous et nous saigner de quelques milliards, mais elle ne peut décréter que Berlin est attrayant, ni que son caractère national est accueillant et sympathique.

J'ai souvenir que, dès le commencement de la guerre, un poëtereau des bords de la Sprée se mit à croasser un dithyrambe où Paris était représenté détruit et désert, semblable aux ruines de Carthage ou de Troie... *campos ubi Troja fuit.* Mais Paris rebâtira ses monuments, ses hôtels, et le bois de Boulogne refera ses futaies, avant que Berlin soit un centre cosmopolite.

Non ! ce n'est pas nous abuser d'incorrigibles

illusions que de voir l'Europe consternée, assombrie de nos désastres. Les doctrinaires de l'Allemagne du Nord parlent beaucoup d'une nouvelle civilisation qu'ils élaborent, mais ce soleil intellectuel de l'avenir a quelque peine à se dégager des brouillards de la théorie. C'est l'histoire de la musique de l'avenir qui aura vieilli dans le *devenir* sans atteindre à la vie normale. Il est à croire que ce génie lumineux, facile et riant, qui fut la civilisation française, n'a pas perdu toutes ses raisons d'être.

Or, nous rêvons que l'art pourrait bien être l'avant-coureur des renaissances nationales. On conçoit que l'industrie, l'agriculture, le commerce soient lents à se rétablir, mais il semble que l'art n'est pas atteint dans ses sources de vie, et qu'il peut toujours faire de douleur génie. Si le malheur est un maître, il est un inspirateur aussi.

Croire que de telles catastrophes diminuent dans une nation les facultés esthétiques, serait aller contre toutes les données de l'histoire. Pour nous en tenir à la France, n'est ce pas après les tourmentes de la première République et les triomphes sitôt voilés et si durement expiés du premier Empire, qu'on a vu paraître dans notre littérature un lyrisme, une chaleur, une liberté d'inspiration inconnus aux maîtres très-nobles mais un peu froids de l'ancienne France?

Il est vrai que cet exemple même nous prouverait que la génération des grandes œuvres n'est pas immédiatement contemporaine des événements dont elle doit procéder : si les germes en sont aussitôt semés, ce n'est qu'un peu plus tard que doit lever la moisson.

Espérons qu'elle ne tardera pas trop pour la consolation et le reconfort de la France. Nous avons hâte de voir rompre cette période d'abstention où demeurent les meilleurs d'entre nos écrivains et nos artistes. Quelques-uns, natures délicates, ne sont pas encore revenus de la prostration des premiers jours ; pour les natures plus fortes, c'est la réaction qui suit les efforts violents et déçus, les élans désespérés ; il leur faut laisser évaporer les dernières fumées de la colère, se recueillir et reprendre possession de soi-même.

Cela pouvait être aussi une question de pudeur. Il reste encore dans un coin du pays des garnisaires dont la présence est bien faite pour porter ombrage à la Muse. C'était affaire aux petits éhontés du théâtre à la mode de recommencer leurs ébats dès la première heure. On sait bien que ces choses-là ne peuvent tout à fait disparaître, que toute civilisation a ses parties subalternes et honteuses : il suffit que cela soit relégué à sa place — très-bas. Le goût public achèvera de se purger sans doute. Les caractères retrouveront un équilibre su-

périeur, et les esprits demanderont à respirer une atmosphère plus saine.

Si lourdement et tyranniquement que la fatalité pèse sur nos destinées actuelles, c'est de nous surtout qu'elles dépendent : question de mœurs, de caractères, de sentiments, autant et plus peut-être que de réorganisation officielle et de lois ! L'art peut beaucoup pour le renouveau des âmes, et je prédis qu'il y aura de la reconnaissance mêlée aux applaudissements, pour les premières œuvres qu'il créera en ce sens.

Grâce à lui, nous secouerions bien vite un deuil mortifiant ; et de nouveau nous sentirions, comme aux meilleurs jours, chanter dans nos veines ce que Calderon appelle « la musique du sang. »

Ce que nous lui demandons, ce n'est certes pas l'allusion criante aux malheurs d'hier ni l'appel direct aux devoirs d'un avenir plus ou moins prochain : il suffit qu'il soit digne des uns par le pathétique et la hauteur de l'inspiration, et nous prépare aux autres en nous versant le cordial des grands sentiments, en nous rapprenant que la Foi et l'Espérance sont, même dans l'ordre humain, les premières vertus de la régénération, du salut.

Paris, 23 octobre 1871.

est bien

ler qu'elle ait pu coûter, nous ne som-

doute. Les caractères retrouveront u

# LES

# NATIONALITÉS MUSICALES

## DANS LE DRAME LYRIQUE

---

## CHAPITRE PREMIER

### LES NATIONALITÉS MUSICALES

Pour qui étudie de nos jours, et surtout à Paris, les mouvements généraux de l'art musical, aucun phénomène n'est plus frappant que celui du libre-échange des génies, du va-et-vient des œuvres, de l'incessante communication et pénétration des nationalités diverses.

Sans vanité, peu de critiques musicaux se sont imposé comme nous le devoir d'aller surprendre les autres peuples chez eux. Mais la musique est assez voyageuse de sa nature ; elle vous dispense volontiers d'aller à elle en venant à vous, et Paris est précisément un foyer d'irrésistible attraction pour les œuvres et les artistes. Tous et toutes y viennent à leur tour.

Le *Tannhauser* y est bien venu ! Si orageuse qu'ait été l'épreuve et si cher qu'elle ait pu coûter, nous ne som-

mes pas de ceux qui l'ont blâmée ni qui la regrettent, et nous appelons au contraire de tous nos vœux la traduction du *Lohengrin*, à Paris : le public parisien a besoin de savoir ce que devient l'opéra dans la patrie de Weber et de Mozart. Et s'il n'y avait pas ici une scène exclusivement consacrée à l'opéra italien, nous serions des premiers à demander qu'on traduisît les meilleurs ouvrages de Verdi, encore que nous ne professions pour la manière du maestro parmesan qu'un enthousiasme sujet à bien des restrictions.

— Mais il n'est pas nécessaire. Depuis un siècle, Paris n'a guère manqué de se tenir au courant des meilleures productions du génie étranger.

En quel autre lieu du monde, et même en Italie, trouverait-on un théâtre qui passe en revue, régulièrement, tout le répertoire historique de l'opéra italien, depuis le *Matrimonio segreto* et *Don Giovanni* jusqu'au *Ballo in maschera?*

En quel lieu du monde, et même en Allemagne, verrait-on un public de cinq mille personnes s'empresser, s'étouffer, dans un cirque, pour entendre les symphonies des maîtres allemands, et cela plus de trente fois dans le courant d'un hiver? Cet éclectisme est une des premières qualités des dilettantes français : ils ont la passion de l'hospitalité. J'y pousserai de grand cœur pour ma part, et j'espère qu'on ne s'en tiendra pas aux deux écoles allemande et italienne, et qu'on finira par traduire quelque bel opéra russe, *la Vie pour le Czar*, de Glinka, par exemple, — puis quelque gentille zarzuela espagnole, comme *le Domino bleu* de Barbieri, — enfin quelque opéra suédois ou tchèque, puisqu'on dit qu'il en existe.

En attendant, je me complais à noter les progrès ou

les vicissitudes de l'influence wagnérienne et de l'italianisme à Paris, à suivre les maîtres contemporains en leurs entreprises plus ou moins heureuses sur les chefs-d'œuvre de Shakspeare et de Gœthe, leurs librettistes favoris. Et quand je reviens à Rossini, ce qui m'intrigue et m'attache le plus vivement, c'est l'instant critique où le maestro italien du *Barbiere* devint le compositeur français de *Guillaume Tell*. Je recherche une à une les raisons qui déterminèrent Meyerbeer, directeur de la musique du roi de Prusse, à inscrire obstinément tous ses ouvrages à l'état civil parisien. Et je demande à l'histoire pourquoi le vieux Gluck, assez peu écouté d'abord dans sa propre patrie, fut un des chefs prédestinés de l'école française.....

On voit que ce phénomène des naturalisations, des compromis et du libre-échange n'est pas chose nouvelle en musique : seulement il en vient à prendre des proportions inouïes, à offrir des symptômes étonnants, inquiétants même, aujourd'hui que toutes les nations tendent à se mêler et à s'amalgamer ensemble par suite de la facilité des communications, du mouvement universel et permanent des voyages.

Une des merveilles de la musique du XIXe siècle n'est-elle pas de faire chanter à Londres, par des troupes mélangées d'artistes italiens, français, allemands, suédois et anglais, soit le répertoire italien, soit les traductions italiennes d'opéras allemands ou français, tels que le *Freyschütz* et *Faust*, ou mieux encore : les traductions italiennes d'opéras composés en français par un allemand, *Roberto il Diavolo*, ou *Gli Ugonotti*, par exemple. Un théâtre comme Covent-Garden, c'est la confusion des langues musicales.

Si Paris échappe un peu mieux en apparence à ces beaux résultats de l'internationalité, c'est qu'il possède assez de scènes lyriques et d'institutions musicales différentes, pour répartir à peu près en bon ordre les chefs-d'œuvre ou œuvres qui lui arrivent du Nord, de l'Est et du Midi. Le génie italien y possède un édifice spécial à sa dévotion, et son culte y est desservi par des chanteurs de même idiome. C'est généralement au Théâtre-Lyrique que vont les traductions d'opéras allemands. Le Grand-Opéra, sauf quelques additions extraordinaires, restreint son répertoire aux œuvres expressément composées pour lui. Il y a donc un peu plus d'ordre ici; ce qui semble un chaos hétéroclite à Covent-Garden se présente à Paris sous les espèces plus heureuses de l'éclectisme.

Il n'en est pas moins vrai qu'il se fait encore bien des mixtures, des compromis, que Paris tend à devenir un immense débarcadère, et que le nouvel Opéra, quand il sera terminé, ainsi que les voies spacieuses qui doivent le relier directement avec tous les chemins de fer, sera quelque chose comme un « buffet » musical.

En cette ère d'Expositions qui commence, la France s'appartiendra de moins en moins; car ce n'est plus même de l'hospitalité : les étrangers se donnent rendez-vous chez nous. A force d'être cosmopolite, Paris oubliera d'être national.

L'honneur est grand, sans doute, d'être la capitale cosmopolite, mais au lieu d'en profiter, on finira par en souffrir. Les avis sont fort partagés là-dessus. Le nouvel état de choses apparaît aux uns tout magnifique, tout heureux au point de vue de la sociabilité européenne;

d'autres crient à la confusion, à la promiscuité des goûts, et craignent que le résultat de cette belle chimie internationale ne soit finalement d'effacer ce qu'il y a dans l'art de plus caractéristique, de tarir une des sources essentielles de l'originalité, d'arriver à faire faire de la musique quelconque dans tous les pays du monde. — Sommes-nous déjà si fiers, disent-ils, d'avoir réussi à substituer partout aux costumes nationaux si pittoresques, si variés, si bien appropriés aux climats et à toutes les conditions des diverses contrées, la redingote et le pantalon anglais, le chapeau cylindrique et l'habit noir à la française?

Veuillent nous pardonner les musiciens d'oser comparer ainsi les destinées de leur art aux modes de la toilette! Du petit au grand, du grotesque au sublime, la question est toujours la même.

Il y a bien du vrai dans les récriminations que nous venons de reproduire, mais nous ne concluons pas pour cela contre la fraternité des peuples. Nous n'admettons pas même que cette tendance à l'uniformité de mœurs, de goûts et de costumes, soit un effet inéluctable du régime nouveau de civilisation qui impose à tous les pays des intérêts solidaires, une vie et une histoire commune. Encore bien qu'il se produise quelques symptômes de cette tendance, nous croyons qu'elle ne prévaudra pas.

Il en est, croyons-nous, des nations comme des individus, qui peuvent se connaître, avoir affaire ensemble, être liés même plus ou moins étroitement, sans abdiquer le moins du monde leurs caractères, leurs physionomies, leurs personnalités. Ils peuvent même admirer et étudier réciproquement leurs qualités, s'as-

similer quelque chose de leur expérience respective, sans pour cela que personne cesse de vivre de sa vie propre.

Il semble, au contraire, que la personnalité devrait s'accuser, s'affirmer davantage par le rapprochement même et par le contraste intime et vivant des relations. N'est-ce pas ce qui arrive dans le commerce journalier de la vie? L'amitié même n'efface pas les caractères? elle les fait plutôt ressortir et saillir plus vivement. On ne se connaît et l'on ne s'affirme jamais plus franchement qu'en se comparant aux autres. Rapprocher c'est comparer, comparer c'est déjà distinguer.

Et n'est-il pas précisément arrivé quelque chose d'analogue dans l'ordre politique? A mesure que les rapports de nations à nations se multipliaient et s'étendaient, le sentiment du patriotisme est devenu plus vif. A-t-on jamais été plus franchement et plus chaleureusement Français, Italien, Russe, Allemand ou Anglais, qu'en ce siècle? Ce sentiment, qui, aujourd'hui, n'est guère que l'amour du drapeau, ne peut faire autrement que de passer dans les mœurs et de mettre son empreinte sur les œuvres d'imagination et d'esprit.

On ne reverra probablement plus de ces grandes dominations exclusives exercées par une nation sur les autres, et le plus souvent, à leurs dépens, telles que furent, par exemple, au siècle dernier, la domination de l'esprit français en Europe et celle du goût musical italien.

Pour ce qui est du présent, il s'en faut bien que ces phénomènes dont je parlais plus haut, aient abouti à tout confondre.

Ce qui sortira de ce chaos curieux et inquiet, ce n'est pas l'uniformité; ce sera, telle est notre utopie, la diversité normale fondée sur le tempérament des races et l'influence des climats. Oui, quand les troubles de toutes sortes qui caractérisent notre temps se seront calmés, nous ne doutons pas que chaque nationalité ne s'applique ou, pour mieux dire, ne se laisse aller à être fidèlement elle-même en toutes choses. Il serait trop singulier que l'art fût partout uniforme, quand le sang, les types de beauté, les aspects de la nature et le climat sont partout différents. Pour notre part, nous aimons dès aujourd'hui les Italiens bien italianisants, les Français bien francisants, les Allemands bien germanisants. Nous tenons que l'inspiration de l'artiste a plus de chances d'être sincère, originale et vive, quand elle est non-seulement bien personnelle, mais bien nationale.

Ce que nous avançons là ne peut manquer de provoquer des objections, d'énormes objections : nous entendons bien qu'on nous les crie depuis un instant. Il y a eu des exemples étonnants de la combinaison de deux nationalités, des transplantations et des greffes merveilleuses; plus d'un génie de premier ordre s'y est prêté et a donné précisément ainsi ses plus beaux fruits. Nous-même, nous avons cité en ce sens Gluck, Meyerbeer, Rossini, et nous ferons bien d'autres observations de même sorte dans le courant de ce livre.

De ce qu'une nation se met pour un certain temps à l'école d'une autre, il ne s'ensuit pas qu'elle soit condamnée à se nourrir d'imitation, à vivre par reflet. De ce qu'un artiste émigre pour aller chercher dans un autre milieu les circonstances favorables à son gé-

nie, il ne s'ensuit pas non plus qu'un ordre immuable du Destin ait réglé les choses ainsi d'un pays à l'autre.

Je crains que ces théorèmes ne semblent bien abstraits, et je demande à les vivifier de quelques exemples, à les appuyer d'un peu d'histoire.

## CHAPITRE II

### COMMENT UNE NATION DEVIENT MUSICIENNE

Rien que ce titre est capable d'étonner bien des gens. — Mais non! seront-ils tentés de me dire : une nation est musicienne absolument comme telle personne est brune ou blonde. Cela est de notoriété universelle, et les plus grands docteurs de musique l'ont affirmé. M. Fétis l'a décrété tout des premiers : les Italiens sont « organisés » et les Allemands le sont déjà moins (tant pis pour la patrie de Handel, de Bach, de Gluck, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn, de Schubert, de Schumann et de Meyerbeer) ; quant à la France, elle n'est pas encore relevée pour tout le monde de l'arrêt prononcé, il y a cent ans, par Jean-Jacques Rousseau : « Les Français ne seront jamais musiciens ! » Que voulez-vous! il faut se résigner, n'est-ce pas fatal? c'est fatal!

Je gagerais que nos Prudhommes parisiens, encore tout pénétrés de ces axiomes, se prennent souvent à admirer l'instinct musical de la race italienne, en présence des petits mendiants calabrais qui grouillent

sur le pavé, ramoneurs de harpes et de violons, colporteurs enroués de ces guenilles mélodiques dont l'Italie contemporaine a bien voulu faire des chants nationaux. Par contre, ils ne conviendront jamais que le maître-chanteur le plus accompli, le plus éminent qu'il y ait aujourd'hui soit un Français. C'est impossible, c'est défendu, les Italiens ont le monopole du chant!

Les Allemands ont de même le monopole de la musique instrumentale. Il y a trois ans, au temps de l'Exposition, je pris note d'un article publié dans le journal le plus en vogue de Paris, à l'occasion du début de l'orchestre viennois à la salle Ventadour. Je n'ai pas besoin de rappeler que cet orchestre jouait à ravir les polkas et les valses de Johann Strauss, mais que l'exécution des œuvres classiques était médiocre, terne, sans caractère. Le « spirituel » chroniqueur ne se mit-il pas à crier le lendemain que nos orchestres symphoniques feraient bien d'aller étudier la Symphonie en *ut mineur* à l'école de l'orchestre de Johann Strauss! Jamais sans doute l'excellent garçon n'avait mis le pied aux Concerts populaires, encore moins aux séances de la rue Bergère; il ignorait ce que les Allemands compétents avouent sans hésiter : que, nulle part, dans sa patrie, Beethoven n'est joué avec autant de perfection qu'au Conservatoire de Paris. N'importe! il avait entendu dire que les Allemands étaient patentés pour la musique instrumentale, il partit là-dessus bravement, et donna la bonne nouvelle à cinquante ou soixante mille lecteurs qui, pour la plupart, devaient le croire sur parole.

Telle est la force du préjugé! Je m'empresse d'ajouter que l'infériorité d'exécution d'une bande spéciale-

ment vouée à la musique de danse, ne compromettait point du tout, à mes yeux, l'honneur des orchestres de premier ordre que possède l'Allemagne. Très-volontiers, je proclame que la musique instrumentale est plus généralement cultivée de l'autre côté du Rhin, et qu'en somme, à l'heure qu'il est, il n'y a pas une nation plus foncièrement musicienne.

Mais ce que je nie, c'est qu'elle le soit en vertu d'une prédestination spéciale. Elle l'est parce qu'elle l'est devenue; elle pourrait cesser de l'être dans un autre siècle, alors que d'autres nations qui le sont moins aujourd'hui ou même ne le sont pas du tout, commenceraient peut-être à exceller à leur tour dans cet art.

Suivant nous, ces personnalités collectives qu'on appelle nations, ont, comme les individus même, des tempéraments et des caractères natifs et inaliénables qui les distinguent les unes des autres, et qui se retrouvent dans tous les genres de génie et d'activité auxquels chacune s'applique, quand il lui arrive de s'y appliquer. Mais ce pouvoir du tempérament national ne va pas jusqu'à interdire, ou imposer à tout jamais, à l'exclusion des autres, tel de ces génies.

Autrement dit, aucune nation n'est fatalement déshéritée d'aucune de ces grandes facultés essentielles qui constituent l'humanité même; — je cite au hasard : la logique, le courage, l'activité industrielle, agricole ou commerciale, l'éloquence, la fantaisie, l'esprit philosophique, l'observation morale, l'imagination et le sentiment artistique en ses diverses formes, poésie, drame, architecture, peinture, musique, etc...; — seulement, chaque nation gardera, dans ces diverses applications, son caractère et son goût particuliers.

Ainsi, jamais la musique allemande ni la musique française ne pourront se confondre avec la musique italienne, quelques révolutions qui se produisent dans l'histoire de la musique en deçà ou au delà des Alpes ni du Rhin. L'architecture hellénique ne pouvait être l'architecture gothique de la France du nord, ni l'art italien de la Renaissance. Il y a tout un monde entre l'humour de Sterne et de Swift, l'esprit fantastique ou bouffon d'Hoffmann et de Jean Paul, le caprice de l'Arioste ou de Gozzi, et la fantaisie si française de Voltaire, de Nodier, de Musset.

Et l'on pourrait trouver de ces nuances dans la philosophie, dans l'éloquence, et jusque dans le genre de courage et de gaieté des divers peuples. — N'y a-t-il pas un type de beauté à Athènes, un autre à Édimbourg, un autre à Rome, qui sans se ressembler jamais, peuvent aussi bien rencontrer l'idéal? Et l'amour, dans les différents pays, ici charmant et souriant, là rêveur et mélancolique, ailleurs plein de flamme et de langueur, là-bas fougueux et sombre, l'amour ne peut-il pas être partout sublime?

Eh bien! il en est de même de ces grandes facultés humaines dont je parle : partout diverses, elles existent partout, au moins en germe. Mais leur sort, dans l'histoire d'un peuple, est soumis à bien des vicissitudes. Par l'effet des circonstances, une race peut longtemps demeurer plus ou moins brute et privée de civilisation; puis un beau jour, telle et telle de ses facultés se développent avec éclat, tandis que d'autres restent, pour ainsi dire, à l'état latent, attendant pour s'épanouir une heure plus favorable.

Cependant un autre pays y excelle et semble s'en

faire un privilége. Il ne s'ensuit pas qu'on y renonce jamais, ni qu'on en soit incapable ; un peu plus tard, peut-être, on s'y essaiera, à l'exemple et même avec les leçons de la nation qui a pris l'avance. Si l'on pousse la docilité jusqu'à imiter le goût, les procédés, le style, les habitudes de génie de cette nation éducatrice, on a tort sans doute, on abdique la personnalité nationale.

Mais si, commençant à s'exercer dans un ordre de choses cultivé depuis longtemps ailleurs avec supériorité, on y met la marque du tempérament individuel et du caractère national, on est original et créateur à son tour ; on ne fait que rentrer dans son droit naturel, ou, pour mieux dire, on prend plus complétement que jamais possession de soi-même, en donnant un épanouissement légitime à telles facultés, qui avaient trop longtemps dormi dans leurs germes, inconscientes d'elles-mêmes.

Ainsi, lorsqu'on dit, par exemple, que les Anglais et les Américains ne sont pas artistes, on énonce un fait constaté par une expérience assez longue déjà, et qui, certes, ne sera pas démentie du jour au lendemain ; c'est une vérité relative. Mais si l'on dit qu'ils n'auront jamais ce génie-là, tandis que les Italiens et les Allemands l'ont de nature, et en garderont toujours le privilége, on s'expose aux démentis de l'histoire. Les Espagnols ne sont guère artistes, mais ils l'ont grandement été, par la peinture au moins. Observant qu'il n'y a jamais eu d'éloquence politique en Allemagne, on pourrait en induire qu'il ne pourra jamais y en avoir ; certains esprits très-ingénieux nous démontreront même que cette espèce de génie est refusée aux Allemands par telle raison de nature, de race, de climat..., que sais-je? Pour ma part, je ne vois pas d'objections préalables à

la révélation de quelque Mirabeau ou de quelque Sheridan germanique au parlement de la Confédération du Nord. Je n'y mets qu'une seule réserve : c'est que l'éloquence politique des Allemands, s'ils en ont une, se distinguera par certains caractères de l'éloquence politique des Français et de celle des Anglais, qui déjà ne sauraient se confondre ensemble.

Mais à quoi bon les conjectures et les assertions *à priori* de la philosophie quand le passé nous offre des faits. Il n'y a peut-être pas de peuple qui n'ait eu successivement plusieurs histoires, où, sans cesser d'être lui-même, il a marqué de diverses façons dans le monde, et l'Italie en est le plus singulier exemple.

Au premier rang des préjugés routiniers dont la critique musicale est infestée, je m'obstine à compter celui qui déclare l'Italie *essentiellement* musicienne. On n'ose plus dire, comme au siècle dernier, que c'est la seule nation musicale, on reconnaît aussi les droits de l'Allemagne ; mais ce privilége pour être divisé désormais, n'est pas moins évident et sacré aux yeux de bien des dilettantes ; et l'on n'a pas cessé de proclamer que les Italiens sont particulièrement « organisés, » c'est le mot sacramentel. Oui, l'oreille est ainsi construite, il y a quelque chose dans le larynx, peut-être aussi quelque bosse particulière dans la configuration du crâne ; c'est dans le sang, dans les influences de ce climat et de cette nature, dans cette atmosphère si tiède, dans ce ciel pur, dans le chant scintillant de ces milliers de rossignols qui animent les belles nuits de Rome au printemps, etc., etc. Et voilà justement pourquoi l'Italie est musicienne, et pourquoi telle autre nation est muette. Ces choses-là se disent, s'écrivent, circulent. Elles

sont passées jusque dans la critique et dans l'histoire (1). Comme avec un peu de philosophie, avec un peu d'histoire, on a facilement raison de ces vieux et vénérables radotages !

Et notez que cette médaille d'honneur décernée à l'Italie, avait un revers fort désagréable. Le compliment était doublé d'une injure. Sous prétexte de mélodie, Stendahl défendait à Rossini d'ajouter l'élément symphonique à l'art de Cimarosa, de Pergolese, et le traitait d'Allemand : l'auteur du *Barbier de Séville* et de *Tancrède* était perdu s'il venait à Paris ! Ce n'est pas tout : en accablant les Italiens de leur gloire artistique et de leur doux climat, on leur déniait la qualité de citoyens et d'hommes. C'est ce que fit un de nos poëtes dans une pièce restée célèbre. L'Italie a répondu... tant bien que mal. On la voit maintenant s'efforcer à la vie politique, au commerce, à l'industrie, aux choses de l'ordre pratique, et l'on peut prévoir que, tout ce qu'il y a de séve nationale se portant de ce côté, de jour en jour la musique tombera davantage en souffrance.

Nous ne l'affirmons pas, mais pourquoi proclamerait-on la chose impossible? Sur quoi fonde-t-on cette sorte de fatalité musicale ? Sur l'expérience de

(1) Pour ne citer qu'un nom, Stendahl, le plus agréable et le plus universellement lu des contemporains qui ont écrit sur la musique, Stendahl a, plus qu'aucun autre, contribué à farcir l'histoire et la critique musicale de paradoxes de ce genre, de boutades qui ont un air de profondeur, d'aphorismes faux et piquants, écrits sous la dictée des babillages de salons. Cela soit dit sans méconnaître les qualités du spirituel biographe de Mozart, d'Haydn et de Rossini, qu'on lira toujours avec beaucoup de plaisir et même beaucoup de profit, à condition d'y apporter sans cesse un contrôle méfiant.

trois siècles ! Mais qu'est-ce que trois siècles, je vous prie? Les Italiens ont bien cessé d'être peintres après l'avoir été jusqu'au miracle.

Et avant de briller par les beaux-arts, qu'étaient-ils? Ils étaient les premiers commerçants du monde et les plus adroits industriels : ils avaient les dons que nos théoriciens naïfs leur dénient aujourd'hui.

Poussez jusqu'à l'antiquité, et vous trouverez que cette même Italie a dominé le monde par les deux facultés dont elle s'est le moins avisée dans l'histoire moderne : le génie de la conquête, le génie de l'administration.

Le ciel d'Italie était-il moins bleu? Y avait-il moins de rossignols dans les bois du Latium ou de l'Étrurie? L'air était-il moins doux aux poumons de la rude et grossière peuplade des Horaces, des Fabius, des Catons et de la race qui sortit d'eux? Les Italiens d'alors furent laboureurs, guerriers, historiens, poëtes, orateurs, jurisconsultes, administrateurs, tout plutôt qu'artistes. Rome était encombrée des chefs-d'œuvre pillés dans la Grèce, dans la Sicile, dans l'Asie Mineure, dans toutes les contrées qui avaient vécu de la civilisation hellénique; les conquérants en meublaient leurs palais et leurs villas, mais sans jamais songer à s'en inspirer pour devenir à leur tour créateurs de merveilles semblables. C'étaient des artistes grecs, disons mieux, des esclaves grecs qui faisaient les statues romaines du temps de l'Empire. Les Romains se montrèrent seulement grands constructeurs. Quant à ces troupeaux énormes de musiciens qui, aux grands jours, remplissaient l'amphithéâtre, et tous ces chanteurs, mimes, lyristes, joueurs et joueuses de flûte qui se

faisaient entendre dans les palais, ils venaient tous de l'Orient. Les citoyens méprisaient trop les arts pour s'en mêler ; ils laissaient cela aux Syriaques, aux esclaves, aux *Græculi*.

S'il fut jamais un Latin capable de pressentir les madones de Raphaël et les cantilènes de Pergolese, assurément ce fut Virgile ? écoutez-le :

Excudent alii spirantia mollius æra,
Credo equidem : vivos ducent de marmore vultus;
Orabunt causas melius ; cœlique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent.
Tu regere imperio populos, Romane, memento :
Hæ tibi erunt artes.....

« D'autres sauront mieux faire vivre le marbre et respirer l'airain ; soit ! D'autres seront plus éloquents ; d'autres mesureront le cours des astres et donneront les lois du monde céleste. Toi, Romain ! songe à gouverner les nations, cet art sera le tien... »

Virgile prohibant Michel-Ange, Raphaël et Galilée ! Le cygne de Mantoue niant le cygne de Pesaro ! L'Italie faisant bon marché de l'art ! Est-ce bien possible ? Mais laissez passer quinze cents ans ; et Caton, le rude cultivateur, va peindre Monna Lisa ; Scipion élèvera le dôme de Santa-Maria-del-Fiore ; Régulus sculptera la chapelle des Médicis, Pompée fera des opéras.... Et voilà comme un peuple change.

Est-il vrai, du moins suivant l'opinion vulgaire, que l'Italie ait inventé la musique moderne et l'ait enseignée la première au reste de l'Europe ? Non pas même : la musique moderne a eu sa première période d'éducation et de génie dans les contrées qui forment aujourd'hui le nord de la France et le sud de la

Belgique, alors qu'elles étaient sujettes des ducs de Bourgogne. C'est là que se sont élaborées l'harmonie et la tonalité, qui sont les bases essentielles de notre musique : c'est là que fleurit, un peu avant et un peu après l'an 1500, cette grande et nombreuse école de contrapontistes dont les œuvres étaient admirées en Allemagne et en Angleterre. Puis, quand la puissance des ducs de Bourgogne fut démembrée, il se fit une émigration générale des musiciens flamands vers l'Italie. Les Italiens ne prétendaient nullement alors à la suprématie (1), ils appelaient d'outre-monts tous les maîtres et chanteurs dont avaient besoin la Chapelle pontificale, les principales églises de la Péninsule et les concerts de leurs petites cours souveraines. Ainsi furent fondées les fameuses écoles de Rome, de Naples, de Venise et de Florence, par des maîtres venus du Nord : Palestrina reconnaissait pour maître le lyonnais Goudimel. Je m'empresse d'ajouter — et vous savez que c'est l'un des points essentiels de ma thèse — que ce contre-point italien des Palestrina, des Festa, des Nanini, eut aussitôt un autre caractère

(1) Ils y prétendaient si peu qu'ils proclamaient spontanément la supériorité des Flamands. Voyez, entre cent témoignages, ce que disait le florentin Ludovico Guicciardini (neveu du célèbre historien Guichardin); on ne pourrait trouver des termes plus forts pour exprimer aujourd'hui que la nation allemande est naturellement musicienne. « ..... *Questi (i fiamminghi) sono i veri maestri della musica, e quelli che l'hanno ristaurata e ridottà a perfezzione; perchè l'hanno tanto propria e naturale chè uomini e donne cantan naturalmente a misura con grandissima grazia e melodia; onde avendo poi congiunto l'arte alla natura, fanno e di voci e di tutti gli strumenti quella pruova et armonia, che si vede et ode, tal chè se ne truova sempre per tutte le corti de' principi cristiani...* (*Descrizione di tutt' i Paesi Bassi.*) — Et il cite une trentaine de maîtres flamands célèbres alors dans toute l'Europe.

que le contre-point français de Goudimel, de Josquin des Près et de Janequin qui, lui-même, avait déjà une autre physionomie que celui des célèbres flamands Roland de Lattre (Orlando Lasso), Willaert et Okeghem.

Initiés de cette façon à l'art contrapontesque, les Italiens cherchèrent d'abord le progrès dans la complication harmonique : c'est en Italie qu'on a composé des messes et des motets à neuf chœurs simultanés, c'est-à-dire à trente-deux et même à cinquante parties réelles, soutenues de deux ou trois orgues et de toutes sortes d'instruments d'orchestre. — Encore un renseignement historique qui va déranger nos dilettantes, profondément persuadés que les Italiens sont mélodistes-nés et doivent laisser le génie symphonique aux Allemands.

C'est qu'en effet il ne suffit pas de dire, comme nous l'avons fait d'abord, que toutes les nations sont capables de musique, il faut ajouter qu'elles sont toutes capables de mélodie et d'harmonie, de chant et de symphonie. Si quelqu'une de ces facultés musicales prédomine durant un certain temps dans le génie de ces nations, il faut bien se garder de conclure du présent à l'avenir ; car, vous le voyez, le présent est déjà contredit par le passé. Pour ma part, je trouve les Allemands aussi mélodistes que les Italiens. Tout chante dans Beethoven, et les *lieder* de Weber et de Schubert, pour être d'un autre sentiment et d'une autre couleur que les *romanze* de Bellini et de Rossini, ne m'ont jamais paru moins mélodieuses.

Mais continuons cette histoire de la musique italienne ; refaite à ce point de vue n'est-elle pas instruc-

tive? L'opéra appartient comme le reste à tout le monde, mais il a pris naissance en Italie, cela est hors de conteste. C'est dans les dernières années du XVIe siècle, qu'une réunion d'érudits, de poëtes, de savants et de musiciens de Florence, en conçurent l'idée première, en discutant sur la possibilité de faire revivre la tragédie grecque. Ces beaux esprits avaient été formés à l'amour du génie antique par les émigrés byzantins, chassés de leur pays par l'invasion ottomane. N'est-il pas singulier de voir sortir l'opéra de la rencontre de ces deux émigrations venues l'une du nord et l'autre de l'orient hellénique! Oui, cet opéra italien qui fut si souvent futile, est né de deux choses fort graves : ses initiateurs florentins se trouvaient être à la fois les disciples de l'hellénisme classique et du contre-point flamand.

Du reste, l'opéra italien commença par être fort sérieux de style : la mélodie y était surtout récitative, c'est-à-dire calquée sur la déclamation poétique, avec un soin, une exactitude à réjouir Gluck en personne. En outre, les premiers *maestri* travaillaient très-sérieusement l'orchestration dramatique. Pourquoi n'ont-ils pas persévéré jusqu'au bout dans ces excellentes traditions? Pourquoi, vers la fin du XVIIe siècle, commencèrent-ils à négliger l'orchestre, à le réduire au rôle de simple accompagnement pour le chant dramatique; et pourquoi le chant lui-même renonça-t-il à chercher l'expression vraie des caractères et des situations du drame, pour s'appliquer presque uniquement à fournir de charmants prétextes à la virtuosité des chanteurs que les conservatoires de la Péninsule formaient alors par centaines?

Ce furent ces merveilleux chanteurs qui, trop nombreux dans leur patrie, portèrent le répertoire des maestri par toute l'Europe, et l'apogée de cette domination universelle de l'opéra italien concordait malheureusement avec la décadence dont nous venons d'indiquer les principaux symptômes : c'est au point de vue du drame lyrique que je parle de décadence. Tous les efforts du génie italien, se concentrant désormais sur la mélodie, l'amenèrent à un point de pureté, de souplesse, de ductilité, de grâce, de perfection, qu'il est impossible de ne pas considérer comme un progrès dans l'histoire de la musique. Mais ce progrès d'un élément de l'art s'accomplissait aux dépens de la vérité dramatique. Ces délicieux parfileurs de mélodie oubliaient qu'ils étaient en scène; le drame lyrique n'était plus qu'un recueil d'*arie di bravura*, un solfége à variations, et le théâtre tournait au concert.

Il arrivait en même temps un autre malheur aux Italiens. Tout le monde leur dit, et l'on n'eut pas de peine à leur persuader qu'ils étaient musiciens par excellence, que la musique leur était innée, qu'ils n'avaient qu'à ouvrir la bouche ou à laisser courir la plume pour en faire d'excellente, et cela aussi naturellement que le pommier laisse pousser ses fruits, que la source laisse couler ses eaux. Cette confiance fit qu'on ne prit plus la peine d'étudier : à quoi bon? On oublia vite que le talent si léger de tous les vieux maîtres de l'opéra-bouffe avait été sustenté de saines et fortes études : — édifice léger sur fondations solides.

Rossini n'est pas une objection à m'opposer. Il avait eu un bon maître, et il pouvait jusqu'à un certain

point s'en passer : né à la dernière heure d'une belle période, où personne assurément n'avait un génie d'aussi puissante envergure que lui, mais où tout le monde avait du style, il trouvait dans le courant des opéras du temps une sorte d'école ; l'atmosphère était saine autour de lui. D'ailleurs il connaissait et pratiquait avec amour, dès l'enfance, les grands maîtres allemands, Haydn et Mozart entre autres, et ce point suffirait déjà pour le tirer du commun des *maestri* de ce siècle, qui affectent une si parfaite ignorance de tout ce qui n'est pas la musique qu'ils font ou voient faire à côté d'eux. Il n'y a plus rien pour eux, ni à cinquante lieues de la Scala, ni à cinquante ans de leur génération. Non contents de dédaigner Mozart et d'ignorer Beethoven, ils sont étrangers à leurs anciens maîtres. Il n'y a un peu d'éclectisme qu'à Milan, à Florence.

C'est tout simplement par la pratique courante et par l'audition d'un répertoire très-restreint et de moins en moins choisi, que s'instruisent les compositeurs. Donizetti avait encore un grand fonds d'études ; Bellini n'en avait plus du tout, et le fil d'or de son inspiration mélodique ne saurait cacher l'indigence de tout le reste du travail. Je ne crois pas m'aventurer en affirmant que les *maestrini* de la dernière génération étudient plutôt dans les opéras de Verdi que dans les classes du Conservatoire de Naples ou de celui de Milan. Avec ce procédé, l'on rencontre et l'on reproduit les effets qui ont la vogue, mais on ne se fait pas un style et l'on ne possède pas son art.

Au lieu des trente Conservatoires qui florissaient de l'autre côté des Alpes au siècle dernier, il n'y en a plus que deux ou trois aujourd'hui ; et dans quel état de pénurie, de délabrement !... J'ai reçu moi-même à

Naples, à Rome, à Florence, les aveux navrés des plus sérieux artistes! Aussi, la dernière merveille du chant italien est-elle cette Adelina Patti, qui doit aux soins d'un pianiste austro-américain le peu qu'elle ne doit pas à la nature et à l'instinct. Aussi, depuis l'avénement de Verdi, qui remonte à un quart de siècle déjà, plus de cent faiseurs d'opéras se sont-ils essayés sur les scènes si facilement hospitalières de la Péninsule, sans que pas un ait réussi à faire autorité. Verdi fermera vraisemblablement la dynastie des grands *maestri*.

Et le symptôme le plus caractéristique de cette déchéance, c'est que l'amour-propre des Italiens y est de jour en jour moins sensible. Leur Opéra n'est plus guère pour eux qu'une distraction d'habitude; ce n'est plus une vocation passionnée, ce n'est plus une foi. Il faut dire que la crise militaire qu'ils viennent de traverser et la crise politique où ils sont engagés, ont détourné forcément les forces vives du génie national vers de tout autres préoccupations que celles de l'art. Aussi est-il probable, je le répète, que l'Italie, satisfaite et lasse de ses trois siècles de gloire musicale, cessera d'être musicienne, comme elle a cessé, il y a deux cents ans, d'exceller en peinture.

Indiquons au moins en quelques lignes à quelle époque et dans quelles circonstances bien différentes l'Allemagne *est devenue* musicienne. Il y a trois siècles, elle ne s'en flattait pas plus particulièrement que nous. Luther vint, qui fonda le choral protestant; il y eut alors une petite école de chant d'ensemble et un orgue dans les moindres villages. Ajoutons que les premiers maîtres allemands aimaient à emprunter au

peuple ses *lieder*, pour les lui rendre embellis d'un peu de science, et que presque tout foyer domestique, si humble fût-il, avait son petit quatuor de violons.

Rappelez-vous seulement qu'un des premiers compositeurs de génie, Sébastien Bach, était d'une famille qui avait compté avant lui une cinquantaine de musiciens assez distingués pour que leur nom ait été gardé, et que lors d'un grand festin qui se fit entre parents, il se trouva plus de cent personnes portant ce nom et qui pratiquaient la musique. Eh bien! il faut prendre ce fait non comme une exception, mais comme un exemple typique. Il n'avait pas fallu moins pour procréer un géant de musique tel que Sébastien Bach; et de même il fallait une nation profondément musicienne pour engendrer l'étonnante dynastie des Handel, des Haydn, des Gluck, des Mozart, des Beethoven, des Weber, des Schubert, des Mendelssohn, des Schumann et des Meyerbeer.

En France, voilà déjà deux cents ans qu'on a commencé d'encourager la musique par la fondation et l'entretien coûteux des théâtres, des académies, des maîtrises, puis des conservatoires publics. On a fait éclore ainsi bien des œuvres d'une haute distinction, et l'on peut même affirmer qu'à l'heure qu'il est, aucun autre pays ne pourrait mettre en ligne une pléiade aussi nombreuse et aussi remarquable de grands talents.

Mais pourquoi donc cependant ne pouvons-nous obtenir une de ces explosions décisives de génie que l'Italie et surtout l'Allemagne ont connues? Ne serait-ce pas surtout parce que la musique était restée chez nous à l'état d'importation aristocratique, parce qu'on

l'avait toujours traitée comme ces plantes exotiques uniquement acclimatées dans les jardins de luxe, parce qu'enfin l'on avait oublié de la planter en pleine terre, et par là de la rendre autochthone et profondément nationale?

On a bientôt fait de se moquer des orphéons, des sociétés chorales et instrumentales, et certes on a mille et une bonnes raisons de le faire en détail; mais est-il donc prouvé qu'on chantât toujours à ravir dans les chorals allemands du XVIe et du XVIIe siècles, et que tous les ascendants de Sébastien Bach fussent vraiment des maîtres? Est-il donc prouvé que les premiers disciples formés en Italie par les contrapontistes et les chantres flamands aient tous été des Rubini?

Évitez avec soin les aubades orphéoniques; sauvez-vous à toutes jambes quand passent les fanfares de pompiers; félicitez-vous personnellement d'avoir échappé aux récents arrêtés ministériels qui ont rendu obligatoire dans tous les lycées et toutes les écoles de France l'enseignement primaire du chant; qualifiez aussi durement qu'il vous plaira le foisonnement toujours croissant des pianistes amateurs et des chanteurs de petite vertu, comme aussi la multiplication indéfinie des troupes d'opéra et d'opéra-comique, voire d'opérettes dans les villes de second et de troisième ordre...

Si nos conservatoires ne faisaient pas exprès de produire neuf mauvais chanteurs sur dix, ces progrès de la musique théâtrale seraient sujets à de moindres anathèmes; quant aux amateurs, il commence à y en avoir nombre d'excellents, et les artistes le savent bien; toutes nos sociétés populaires ne sont pas non plus exécrables, et ce n'est pas du premier coup que celles de nos voisins d'Outre-Rhin sont arrivées à

bien faire. Enfin nos neveux et petits cousins ne seront pas beaucoup plus déshonorés de recevoir quelques notions élémentaires de musique que d'avoir la mémoire frottée de mythologie; plus tard, ils formeront un public plus sensible et plus fin, dont les compositeurs auront à tenir meilleur compte et qui les avertira d'accorder plus haut l'inspiration.

Petit à petit, vaille que vaille, le mouvement s'étend et se pousse : un jour il se trouvera que la France sera bien à point pénétrée de musique. Or si les inductions tirées de l'histoire ne sont pas menteuses, il n'est pas défendu d'espérer que l'ère des génies et des chefs-d'œuvre de premier ordre datera de ce temps assez prochain où l'éducation supérieure se sentira soutenue, portée, entraînée aux grandes audaces par le sentiment populaire.

On trouvera sans doute que je m'égare dans l'utopie; et que j'eusse mieux fait de m'en tenir à mon histoire en raccourci de la musique italienne. Elle était plus que suffisante en effet pour ce que je voulais démontrer : elle ne nous a pas seulement fait voir comment un peuple devient musicien, mais aussi comme il peut désapprendre un art qu'on lui croyait inné.

Ainsi point de proscription éternelle ni de fétichisme, car il n' y a point de fatalité! Ne déshéritons pas une nation de telle manière de génie, ne l'inféodons pas à telle autre; et quand un fait séculaire semble vouloir s'imposer à nous comme un dogme, regardons un peu au delà dans le passé, et laissons faire à l'avenir.

## CHAPITRE III

### LA GUERRE DES ITALIENS ET DES FRANÇAIS

Nous avons donné acte à l'Italie de cette grande initiative : la création du drame lyrique. Le mérite était immense, et la récompense ne fut pas moindre.

Deux influences universelles se sont produites au XVIIIe siècle, qui se continuent encore aujourd'hui, mais déjà moins absolues l'une et l'autre : l'esprit français et l'opéra italien. Je ne les compare point, bien entendu, pour l'importance, et mon dilettantisme ne va pas jusqu'à mettre en balance la gloire des cavatines avec ce magnifique mouvement d'idées qui jeta le monde en fermentation et aboutit à l'explosion de 89. Si j'ai rapproché ces deux choses si parfaitement dissemblables et inégales, c'est qu'elles eurent leur grand éclat et leur grande diffusion à la même heure. Il y eut un instant où la musique italienne mena plus grand bruit à Paris que l'Encyclopédie elle-même ; et pendant que notre esprit critique et libéral se propageait de toutes parts, partout aussi l'Italie faisait rayonner au loin sa virtuosité merveilleuse.

Tous les rois se faisaient voltairiens et *dilettanti;* il leur fallait des philosophes français à leur cour, mais aussi des *maestri* et des virtuoses italiens; et faute d'avoir suivi la mode, la royauté française se fit de mauvaises affaires : la première émeute fut celle des bouffons en 1752.

Bientôt il n'y eut plus ni capitale ni ville de premier rang qui n'eût son opéra italien. Géographiquement, l'empire de la musique italienne n'a fait que s'étendre de nos jours; elle a multiplié ses stations, elle en a mis partout, de Moscou à Lisbonne, de Dublin à Constantinople, puis elle a conquis tout le Nouveau Monde. Et ce ne sont plus seulement ses productions qu'elle exporte et fait valoir ainsi, elle y mêle des œuvres françaises ou allemandes ; c'est sous forme italienne que *Guillaume Tell, le Freyschütz*, *les Huguenots*, *la Juive*, *la Muette* sont connus en bien des pays. Dieu sait comme le génie de Weber ou Meyerbeer est compris et respecté là plupart du temps par les virtuoses italiens ! Mais ces truchements sont indispensables : si imparfaite qu'elle soit pour certaines traductions, la langue du *si* est encore la seule langue universelle en musique.

Il n'y a que l'opéra italien en Amérique, à part l'opéra français de la Nouvelle-Orléans et quelques troupes volantes d'opérettes. En Russie, en Angleterre, en Espagne, c'est encore l'opéra italien qui prédomine, en dépit de quelques beaux opéras russes, de quelques opéras anglais estimables, de quelques jolies zarzuelas madrilènes. Le pays qui a pu créer *le Freyschütz* n'a plus rien à envier ni à emprunter, en fait de drame lyrique, à la patrie de Cimarosa, de Rossini; et pourtant nous voyons que, malgré les chefs-d'œuvre de

Weber, malgré la croisade patriotique entreprise par lui, continuée par Mendelssohn et Schumann, et tournée presque au terrorisme par M. Wagner, l'opéra italien a conservé encore ses droits séculaires à Vienne et à Berlin. Il semble que l'Allemagne refuse d'oublier que l'opéra lui est venu d'outre-monts, et que toute une dynastie de ses grands musiciens, — Handel, Hasse, Mozart, Gluck et Meyerbeer eux-mêmes en leur première manière, — a travaillé dans le cadre et sur l'idiome italiens.

En France enfin, où l'opéra sérieux et l'opéra-comique sont depuis longtemps adultes, ont leurs modèles propres et leurs conditions définies par le caractère national dans un sens très-sensiblement différent des traditions de l'opéra italien, celui-ci s'est installé pourtant à demeure et a pris place parmi nos institutions publiques. Il reçoit une subvention de l'État.

Les titres sont anciens ; ils remontent, si l'on veut, à ces représentations musicales qui se firent en 1548 à Lyon, et que Brantôme raconte en grand détail, ajoutant qu'on n'avait rien de tel en France, et que nos comédiens de la Basoche ne pouvaient s'y comparer. Depuis ces premières visites des *Gelosi* (ainsi se nommaient les Bouffes au XVI<sup>e</sup> siècle), bien des troupes italiennes vinrent successivement nous inculquer le goût du drame lyrique.

Je choisis mes expressions avec soin, pour rester dans les limites de la stricte vérité. Le historiens les plus autorisés de la musique ont décrété, et tout le monde a docilement répété après eux, que notre musique dramatique était née de l'*imitation* de l'opéra italien. Grâce à Dieu, l'imitation est moins facile qu'on

ne pense, au moins ne l'est-elle pas à tout le monde : le tempérament personnel ou national ne saurait, le voulût-il même, abdiquer tout à fait. On n'emprunta guère autre chose aux Italiens que la forme générale, que le cadre du drame lyrique; mais le travail et l'inspiration furent toujours français. Quand, par exemple, on rappelle le Ballet comique de la Reine, organisé en 1581, par Baltazarini, valet de chambre de Catherine de Médicis, à l'instar des *feste teatrali* de Florence, l serait bon de remarquer que le poëme était de La Chesnaye, et la musique des « maistres-de-la-musique du roi, » Claudin Lejeune, Salmon, Beaulieu ; après cela on ajouterait très-justement que ce ballet servit de modèle à tous ceux qui furent donnés sous Henri IV, Louis XIII, Louis XIV, toujours avec des musiciens français.

Quand on rappelle l'influence très-réelle des troupes italiennes appelées en 1659, sur la création de notre opéra, il serait bon de constater aussi que les premières partitions françaises de Cambert et de Lulli différèrent essentiellement de celles de Rossi et de Cavalli par le style et les formes du livret, et que tout d'abord le caractère de notre drame lyrique fut soigneusement distingué de celui des Italiens. Après cela l'on conviendrait de bon cœur que les représentations d'*Euridice* et de la *Finta Pazza* avaient donné aux musiciens et aux poëtes français l'idée de faire aussi des opéras.

Il en fut précisément de même pour l'opéra-comique. Il est hors de doute que les premiers opéras bouffes, représentés à Paris, déterminèrent la vocation de Monsigny et de Philidor, que Grétry étudia d'abord en Italie, que les traductions de la *Serva Padrona* et du *Pittore innamorato* et de dix autres opérettes italiennes,

marquèrent un sensible avancement dans le style de la composition et dans le goût du public; n'oublions pas cependant que l'opéra-comique existait avant cette invasion italienne de 1752, et que, même après, tous les meilleurs modèles de ce genre naissant, *les Troqueurs*, *Rose et Colas*, *Tom Jones*, *le Tableau parlant*, et jusqu'au *Devin du village* de Rousseau, cet ardent néophyte de la musique italienne, accusèrent tous moins de parenté avec la *Serva Padrona* qu'avec *la Chercheuse d'esprit* de Favart et les autres petites comédies de la foire Saint-Laurent, mêlées de chansons gauloises, de brunettes, de vaudevilles. Encore une fois, l'influence italienne se réduisit à stimuler, à aiguillonner le génie français, tardif en cette voie; il y eut émulation, non pas imitation, et ce fut tant mieux.

Notre avis n'est pas celui de tout le monde : sous prétexte que les Italiens étaient alors plus près de la perfection dans leur genre que nous dans le nôtre, on ne veut juger du mérite de nos premiers compositeurs que par leur docilité à se conformer quelquefois aux patrons italiens du même temps; ce qui leur manque en qualités italiennes leur est imputé à crime, ce qu'ils apportent en qualités natives et vraiment françaises est compté pour rien.

Certes, les Italiens, enseignant par toute l'Europe le nouveau genre d'ouvrage qu'ils avaient inventé, rendaient service aux autres nations. Le malheur, c'est qu'ils imposaient tyranniquement leur goût, qui était mauvais en bien des points, et que ce goût eût-il été excellent en Italie n'avait pourtant pas à se substituer au goût allemand et au goût français qui demandaient à s'épanouir librement chez eux. Comme toutes les tutelles, celle des musiciens d'Italie devint bien vite une

oppression après avoir été un bienfait. Mais il est assez remarquable qu'il y eut dès la première heure en France protestation et lutte à l'encontre, tandis qu'on l'accepta très-docilement en Allemagne. L'opéra italien y fut tout-puissant au XVIIe siècle et jusque vers la fin du dernier.

La cour de Vienne mettait en réquisition amiable tous les meilleurs maestri et tous les virtuoses de l'Italie, sa tributaire et sujette ; la plupart des compositeurs dramatiques allemands qui parurent alors, comme Christian Bach et Hasse, s'ajoutèrent simplement à la pléiade italienne et en suivirent tous les errements. Les œuvres de ces musiciens, fort distingués sans doute et très-estimés en leur temps des deux côtés des Alpes, mais d'ordre secondaire après tout, sont oubliées maintenant, et l'on serait en droit de plaindre l'Allemagne de ce long effacement d'elle-même, de ce long assujettissement à un art étranger, n'étaient les noms resplendissants de Handel et de Mozart.

Il faudrait citer Gluck avec eux, s'il n'avait rompu ouvertement avec l'italianisme et ne s'était expatrié pour mieux s'affranchir.

Il semble aussi que Handel ait eu l'idée de fuir cette même tyrannie, mais il la retrouva toute-puissante à Londres ; les biographes nous apprennent en effet qu'il subissait comme tout autre *maestro* les lois des *prime donne ;* ses opéras italiens, composés là presque tous, sont bien encore des recueils d'*arie* comme les partitions de son rival Porpora, de Leo, de Jomelli. Sans doute on le reconnaît bien à l'accent plus âpre qu'il mêlait à la virtuosité et qui était la marque de son tempérament personnel ; mais, en somme, ses opéras ne sont pas

mieux disposés pour la vraisemblance scénique que tous les autres de son temps. Il s'est montré supérieur dans l'oratorio parce qu'il était plus libre.

Mozart, lui, fut, au contraire, un grand novateur dans le drame lyrique. Remarquez pourtant qu'il n'a pas rompu tout pacte avec la domination italienne; la virtuosité vocale lui est restée sacrée, et ce caractère semi-italien de la mélodie est tout aussi sensible dans ses opéras allemands de l'*Enlèvement au sérail* et de la *Flûte enchantée*, que dans les autres. Enfin, il adhérait à l'école régnante par cela même qu'il écrivait la plupart de ses chefs-d'œuvre sur des livrets et pour des artistes de cette école. Il lui apportait une consécration d'autant plus éclatante que plus grand était le génie qu'il lui prêtait.

Malgré la supériorité indiscutable de *Don Giovanni* et des *Nozze* sur les meilleurs ouvrages des Salieri, des Cimarosa, des Paisiello, et, en dépit de la grandeur de leur école instrumentale, les Allemands continuèrent à subir la domination de l'opéra italien pendant plus de trente ans après la mort de Mozart.

Si le mariage forcé du génie allemand et de la muse italienne avait pu être définitivement légitimé, il l'eût été sans doute par ce bâtard divin qui se nomme Mozart; je vous accorderai même encore que *Don Juan* est supérieur au *Freyschütz*. Eh bien! pourtant je ne puis m'empêcher d'applaudir à la vaillante croisade entreprise par Weber, pour en finir avec la tyrannie du goût italien et rendre enfin le drame lyrique allemand à son génie propre. Aujourd'hui, vous entendez encore l'opéra italien à Vienne, à Dresde, à Berlin, mais il y vient modestement comme hôte, comme visiteur; il sait bien qu'on n'a plus besoin de ses leçons, et que

les plus grands chefs-d'œuvre ne sont pas les siens : au moins se résigne-t-il à l'entendre dire.

L'histoire de l'opéra en France est peut-être encore plus curieuse ; elle a surtout un caractère de fatalité navrante. Dans cette longue querelle qui dure depuis deux siècles, la France n'a cessé d'avoir raison dans sa théorie du drame lyrique, mais elle trouvait rarement des musiciens capables de lui donner raison en fait ; quand elle a triomphé, c'est que certains grands maîtres étrangers, désertant leur patrie où prédominaient les doctrines contraires, sont venus travailler chez nous et pour nous. Il y a toujours eu un génie français en musique, mais combien pourrions-nous citer de musiciens de génie nés en France?...

Ce génie ou, si l'on aime mieux, l'instinct français s'affirma, nous l'avons indiqué déjà, dès que Mazarin eut appelé des troupes d'opéra italien à Paris. La première déclaration d'hostilité que j'aie rencontrée, est ce duo dialogué de la Musique italienne et de la Musique française qui fait partie du *Ballet de la Raillerie*, dansé par Louis XIV en février 1659 :

— *Gentil musica francese,*
*Il mio canto in che t'offese?*

— En ce que souvent vos chants
Me semblent extravagants.

— *Tu formar altro non sai*
*Che languenti e mesti lai.*

— Et crois-tu qu'on aime mieux
Tes longs fredons ennuyeux?

— *Qual raggion vuol che tu deggi*
*Del tuo gusto altrui far leggi?*

— Je n'ordonne point du tien,
Mais je veux chanter au mien!

Dès les premiers essais de l'abbé Perrin et de Cambert, il fut parfaitement bien entendu que les opéras français n'imiteraient pas ceux de Venise et de Rome, qu'ils seraient plus vraisemblables, mieux composés, qu'ils s'inspireraient surtout des caractères et des situations du drame. On observa que les Italiens s'abandonnaient trop volontiers à un heureux tempérament et sacrifiaient trop à la virtuosité vocale, tandis que les Français, au contraire, devraient donner davantage à l'expression, et chercher une musique mieux comprise, sinon mieux sentie, et, pour ainsi dire, plus *intelligente*.

Dès 1675, Saint-Évremond a pu écrire : « Les Français remuent trop les passions ; ils inspirent la crainte, la pitié, la douleur, ils inquiètent, ils agitent. Avez-vous l'âme sensible? écoutez la Rochois, Beaumavielle, Dumesnil (1). »

Cette préoccupation qui s'empara de notre musique à sa naissance, venait, à n'en pas douter, de ce qu'en France l'esprit s'était développé plus vite que l'ima-

(1) Je ne crois pas qu'on ait jamais fait remarquer que le Père Mersenne a dit précisément tout le contraire quarante ans avant : « Les Italiens représentent tant qu'ils peuvent les affections de l'âme, la colère, le dépit, les défaillances du cœur et plusieurs autres passions avec une violence étrange, au lieu que les François se contentent de flatter l'oreille... Nos chantres s'imaginent que les exclamations et les accens dont les Italiens usent en chantant tiennent trop de la tragédie et de la comédie... » La contradiction est-elle assez forte! eh bien! ni Mersenne ni Saint-Evremond ne se trompait: seulement dans l'intervalle les Italiens avaient abandonné la musique expressive et récitative instituée par les Monteverde et les Caccini et s'étaient adonnés à la virtuosité; dans le même intervalle, les Français, qui ne connaissaient d'abord que la musique de divertissement et les airs de ballets-royaux, avaient commencé à faire de la musique dramatique, et y avaient aussitôt appliqué le génie expressif qu'ils réservaient jusque-là aux tragédies parlées

gination et les facultés artistiques. La comédie et la tragédie avaient devancé le drame lyrique, qui leur devait respect comme à ses aînées : aussi, nos premiers drames lyriques furent-ils des *tragédies en musique* et des *comédies à ariettes :* tels étaient les noms même qu'on leur donnait.

L'équivalent musical de Corneille et de Racine fut difficile à trouver. Je ne m'arrête pas autrement à Lulli : il n'était italien que de naissance ; il avait étudié la composition à Paris sous des maîtres de chapelle français, et il travailla strictement dans les idées et le goût de celui qu'on appelait le grand roi. Cela tient le milieu entre la peinture de Le Brun et l'art du jardinier Le Nôtre. Il faut au moins lui donner acte de sa déclamation qui était vraie, de ses récitatifs qui sont restés admirables d'accent.

Rameau fut meilleur musicien et travailla dans les mêmes cadres, dans les mêmes traditions. Si ses œuvres ne passèrent pas la frontière et furent contestées même en France, c'est que la mode était alors à l'italianisme, et qu'on aurait eu autant de peine à faire admirer en Europe un compositeur qui ne fût pas un maestro à l'italienne qu'un penseur ou un écrivain qui ne fût pas un philosophe à la française. Car c'était toujours la même comédie en partie double, et tandis que la musique française était conspuée chez elle, nos encyclopédistes et, à défaut des chefs, leurs simples doublures, étaient appelés à l'étranger pour présider les académies : ce n'était pas Kant, ce n'était pas Herder qui étaient à la mode dans leur pays : ce n'était pas *la Messiade* de Klopstock qui faisait les délices de Frédéric II et des autres princes allemands : c'était *la Henriade*, mieux encore, les petits vers à la française. Et

cette tyrannie du goût français en matière littéraire se retrouvait dans tous les pays.

Eh bien! la critique est revenue de ces préjugés-là. Sans faire tort à ce magnifique mouvement d'idées qui eut en effet son foyer principal à Paris, elle sait rendre à Herder, à Klopstock, à tant d'autres grands talents leur place légitime au soleil. Quand donc finira-t-elle de recopier naïvement, sans réserve et sans contrôle, toutes ces diatribes de Grimm, de Rousseau, de Burney, contre la seule école qui osât alors protester ouvertement contre l'invasion de la virtuosité dans le drame lyrique?

Il y avait longtemps qu'on n'en était plus aux courtoises et judicieuses comparaisons des Mersenne, des Maugars et des Saint-Evremond. On avait commencé à se fâcher tout de bon vers 1700. Laviéville, champion de Lulli, et Raguenet, le tenant des Italiens, faisaient des livres entiers. Mais en 1750 on n'avait plus tant de patience, on se jetait les brochures à la tête; les injures pleuvaient des deux coins du parterre; on ne raisonnait plus. C'était le temps où Rameau s'enfuyait en se bouchant les oreilles aux premières notes d'un air de Pergolese, tandis que l'auteur du *Devin du Village* concluait tout net que les Français n'avaient pas de musique et n'en pourraient jamais avoir.

Rameau avait tort de fermer les oreilles à des merveilles de grâce telles que *Tre Giorni* ou *la Sicilienne*; mais il se fait temps de désarmer aussi à son égard.

Ceux qui recopient aujourd'hui tous ces gros mots prodigués à la musique française devraient être avertis par cette grossièreté même qu'il y a beaucoup à en rabattre. Mais au moins qu'ils se gardent de l'inconséquence! Quelques-uns d'entre eux, quand d'aventure ils

entendent aux concerts du Conservatoire des fragments de *Castor et Pollux*, en sont franchement ravis; ils redemandent à grands cris le chœur « Dans ce doux asile...; » en ce moment-là ils vous avouent que Rameau est un grand musicien, qu'il y a bien d'autres pages de lui d'une aussi belle inspiration, et ils ne pensent même pas à se demander si les maestri dont on accablait le musicien français avaient un génie supérieur.

— Rameau, va-t-on dire, a pu trouver quelques belles choses, mais c'était le système de notre opéra qui était mauvais.

— Tenez au contraire pour certain que le système des *opere serie* d'Italie était bien pire : rien n'en pourrait être repris aujourd'hui, même en Italie, car les opéras pleins d'action et d'expression dramatique de M. Verdi ont peut-être plus de rapport en somme avec l'ancien drame lyrique français qu'avec les anciens *libretti*, véritables recueils d'*arie di bravura*. Je ne demande certes pas la reprise d'un opéra de Rameau, mais je crois qu'à la rigueur elle serait moins impossible que celle d'un opéra de Leo, et je n'en veux d'autre preuve que le succès des reprises de Gluck. *Alceste* n'est pas si loin qu'on pourrait croire de *Castor et Pollux :* le génie musical est plus grand, mais le système est le même.

C'est en effet par la puissance du génie plus encore que par les innovations dramatiques, que Gluck fit époque en France. Quand il vint à Paris, il y avait cinquante-deux ans qu'il était Allemand, vingt-cinq ans qu'il écrivait pour les scènes italiennes, et je ne nie pas d'autre part qu'un Allemand, même un Italien de

l'avenir — *chi lo sa!* — soit capable de comprendre la déclamation musicale ainsi que la comprenait Gluck. Il n'en est pas moins vrai que Gluck, *historiquement*, fut un musicien français puisqu'il a fait ou refait exprès pour nous tout ce qui est applaudi ou cité de lui désormais. Les théories qu'on professait depuis un siècle en France étaient en concordance si parfaite avec les siennes, qu'il fit son dernier ouvrage, *Armide*, précisément sur un livret de Quinault qui avait servi mot pour mot à Lulli.

Si la tragédie lyrique établie par Lulli et Quinault n'était pas arrivée d'elle-même à réaliser précisément ce que rêvait Gluck à trois cents lieues de là, c'est qu'il ne s'était pas rencontré un génie français assez indépendant pour la ramener au naturel et à la vérité, pour la débarrasser de ces vieilles habitudes de galanterie courtisanesque qu'elle avait contractées dans les divertissements de Versailles auxquels elle avait servi dès sa naissance. Gluck, avec sa puissante et libre individualité et ses études passionnées de l'art antique, était bien l'homme prédestiné à cette tâche. C'était comme un Messie qu'on attendait, et dont la venue allait renouveler soudainement la face des choses.

Pour se faire une idée de l'état des esprits, il faut relire la curieuse lettre adressée par le bailli Du Rollet à l'un des directeurs de l'Opéra de Paris, lui annonçant que l'illustre chevalier Gluck se propose de travailler pour l'Opéra français, et que pour commencer il met en musique l'*Iphigénie* de Racine. Les négociations s'engagent. Le premier acte fini, on l'envoie au directeur Dauvergne. Dauvergne répond : « Si M. le chevalier Gluck veut s'engager à donner six opéras à l'Académie royale de musique, on jouera d'abord celui

qu'il présente; autrement, on ne le jouera pas; car un tel ouvrage rendrait impossible tout le répertoire actuel. »

Aurait-on soupçonné de vues si profondes le futile auteur des *Troqueurs?* Le 19 avril 1774, *Iphigénie en Aulide* est représentée avec éclat, et fait révolution. Sans attendre un nouvel ouvrage inédit du maître, on se jette sur ses œuvres italiennes. Les partitions d'*Orfeo*, de *Paride* et d'*Alceste*, gravées par la munificence du comte de Durazzo, étaient depuis longtemps connues à Paris. Les traducteurs se mirent à l'œuvre. *Orphée*, traduit par Molines, obtint un véritable triomphe le 2 août 1774.

*Alceste* fut traduite par Du Rollet, et Gluck eut la peine de remanier toute sa partition sur les vers du librettiste français; à l'exception de quatre ou cinq morceaux demeurés intacts, tout fut modifié, et, il faut le dire, avec une supériorité très-marquée en faveur de la version française. *Alceste* ne réussit pourtant pas à la première représentation (23 avril 1776). Le troisième acte fut trouvé faible et gâta le succès des deux autres, qui avaient été trouvés fort beaux. Un ennemi de Gluck ose s'écrier en sortant : « *Alceste* est tombée! — Tombée du ciel! » riposte l'abbé Arnaud, fervent gluckiste. Gluck, toujours intrépide, prédit que « si sa musique ne plaît pas aux premières représentations, elle se relèvera aux suivantes; que si ce n'est pas cette année, ce sera l'an prochain, parce que c'est la musique la mieux sentie et qu'il n'en connaît pas de meilleure. »

Ainsi que Corneille, Gluck se rendait volontiers justice à lui-même. De la part d'un homme de talent, c'eût été de la suffisance; chez lui, homme

de génie, c'était la simple conscience de sa valeur. Quand on lui apprit que Piccini écrivait un *Roland*, il répondit seulement : « Si son *Roland* réussit, je le referai. »

Après avoir retouché le troisième acte, il partit tranquillement pour l'Allemagne. De retour à Paris, quatre mois après, le 14 septembre, il assistait à la trente-huitième représentation d'*Alceste*, dont le succès avait toujours été croissant. L'Académie royale de musique ne vivait plus que de ses trois opéras : tout le reste était mis à néant.

*Armide* fut donnée en 1777, et de même qu'*Alceste*, elle eut besoin d'un certain temps pour se faire apprécier; enfin, en 1779, *Iphigénie en Tauride* vint clore la série des chefs-d'œuvre de Gluck.

Maître et public s'étaient si bien entendus, ils étaient si bien destinés l'un à l'autre, que le maître n'avait plus voulu travailler ailleurs jusqu'à sa mort, et qu'après sa mort ses cinq opéras continuèrent de régner souverainement pendant un demi-siècle sur ce même public, secondés et soutenus bientôt des chefs-d'œuvre de Spontini. L'Allemagne, cependant, après avoir entendu l'*Alcesta* et l'*Orfeo*, ainsi que les divins opéras de Mozart, demeurait vouée pour longtemps encore à l'italianisme traditionnel.

L'italianisme toutefois n'était pas annulé à Paris; il ne cessa d'avoir son église brillante et joyeuse à côté du temple grandiose, austère, de Gluck et de ses disciples. Piccini, Paisiello, Paer, Cimarosa et les autres avaient aussi leurs fidèles et leurs fêtes majeures.

Si les deux systèmes se sont si longtemps et si obstinément maintenus en face l'un de l'autre, c'est, je

crois, qu'ils étaient tous deux aussi excessifs. Ils se donnaient mutuellement tort et raison. Dans sa préoccupation de s'attacher toujours exactement aux situations et aux paroles, notre vieille tragédie lyrique empêchait la musique d'épanouir ses beautés propres. L'opéra italien, au contraire, tout occupé de faire briller les chanteurs, sacrifiait la vérité dramatique.

Cette insouciance de l'inspiration avait moins d'inconvénients dans l'opéra bouffe : les maestri n'avaient qu'à lâcher leur *brio* et leur gaieté mélodique à travers les scènes burlesques que les librettistes leur offraient ; une ou deux romances d'un caractère plus tendre à soupirer au bord de la rampe pour l'amoureux et l'amoureuse, et la vérité scénique s'y retrouvait encore tant bien que mal : *è sempre bene!* Aussi l'opéra bouffe était-il très-supérieur à l'*opera seria;* les Italiens le savaient bien eux-mêmes, et s'intitulaient *buffi* ; le Théâtre-Italien s'appela longtemps *les Bouffes* avant l'invasion du verdisme.

Notre opéra-comique n'avait donc pas tort d'étudier ce côté du génie italien.

Mais le grand opéra français avait mille fois raison de rejeter les *opere serie*, et l'on peut affirmer qu'il n'est pas un seul progrès considérable du drame lyrique qui ne se soit produit dans le sens de ces théories françaises si moquées par les partisans des Bouffons.

# CHAPITRE IV

## GLUCK ET LA TRAGÉDIE LYRIQUE

LA QUESTION DU VIEUX RÉPERTOIRE A L'OPÉRA. — EXAMEN DU SYSTÈME DRAMATIQUE DE GLUCK. — ALCESTE.

### I

Nous n'oublierons jamais la glorieuse soirée où l'*Orphée* de Gluck nous fut rendu au Théâtre-Lyrique, cette émotion religieuse répandue dans la salle dès avant le lever du rideau, ce tremblement de respect qui se mêlait aux fièvres de la curiosité et de l'admiration, enfin ces bravos, cet enthousiasme et les deux cents représentations qui s'ensuivirent..... Et cependant la reprise d'*Alceste* fut, selon nous, un événement de plus haute portée, de plus grande conséquence. Le succès d'*Orphée* au boulevard du Temple prouvait surtout le génie d'une grande artiste et l'instinct heureux d'un directeur entreprenant et habile, mais il pouvait rester à l'état de simple succès. La reprise d'*Alceste* à l'Opéra s'élève à la hauteur d'une question de principe. En un mot, *Orphée* était une *résurrection*, *Alceste* est une *restauration*.

Ce mot de *restauration* pourrait effrayer certaines consciences musicales. Il va sans dire que Gluck ne détrônera personne. L'Opéra n'est pas une chapelle vouée à tel ou tel saint jaloux, c'est un Panthéon. Les maîtres contemporains se serreront un peu pour faire place à ce patriarche de la tragédie lyrique, auquel ils ont fait payer par trente années d'ostracisme le crime d'avoir exercé une domination de plus d'un demi-siècle. Il y a dans l'histoire du théâtre de ces flux et reflux, de ces révolutions et de ces réactions.

Tant qu'avait duré la splendide et riche efflorescence de l'école contemporaine, elle n'avait pas laissé le loisir de songer aux morts, mais ses deux chefs sont morts à leur tour; l'un d'eux avait abdiqué de bonne heure, et l'autre procédait par révélations énormes, mais très-intermittentes; autour d'eux il se faisait un grand mouvement de talents, mais sans génies décisifs... A certain moment, on ne vit rien de mieux à faire, en attendant l'avenir, que de se retourner vers le passé, et de réparer les injustices historiques. Le pis-aller est encore fort honorable : il faut nous applaudir de cette renaissance des vieux maîtres classiques, de cette recherche et de cet amour éclectiques du beau musical qui ont surtout caractérisé les quinze dernières années.

Donc les temps étaient révolus pour Gluck; il devait avoir son tour à ce Théâtre-Lyrique qui a eu l'honneur de rendre populaires Weber et Mozart. — On a beaucoup reproché à l'Académie impériale de musique d'avoir laissé à une scène secondaire le soin de tirer Gluck de l'oubli. A bien prendre les choses, je n'y vois pas un si grand crime. Il y a deux théâtres, le

Grand-Opéra et le Théâtre-Français, qui ont, pour ainsi dire, leur fortune faite : ils vivent sur un répertoire déjà riche, et qu'on leur impose le devoir de maintenir incessamment en lumière ; ils n'éprouvent donc pas le besoin de risquer des nouveautés, et d'autant moins qu'on leur sait à peine gré des révélations artistiques où ils réussissent, tandis qu'on se fait un bonheur de leur rendre l'insuccès très-amer.

L'esprit public est ainsi fait en France, que la meilleure réforme officiellement effectuée passe presque inaperçue, et qu'il n'y a de remarquées ou de prônées que celles dont l'initiative est venue de l'opposition. Une œuvre nouvelle, un maître nouveau a donc chance de faire bien plus de bruit s'il s'adresse à l'Odéon et au Théâtre-Lyrique. C'est à ces théâtres que j'appellerais volontiers *théâtres d'opposition*, qu'il appartient plutôt de tenter les aventures.

Il est hors de doute que, si *Orphée* avait été repris d'abord à l'Opéra, j'entends avec les mêmes artistes et dans les mêmes conditions, il n'aurait pas eu la moitié du succès de vogue qu'il a obtenu au boulevard du Temple. Le voisinage imposant de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*, en permanence au répertoire, aurait jeté quelque ombre. Puis, au lieu de s'abandonner sans arrière-pensée à la jouissance du chef-d'œuvre, on n'aurait pu s'empêcher d'apercevoir aussitôt derrière cette admirable musique, la grosse, l'énorme question du vieux répertoire à rétablir en face du nouveau. Là-dessus les discussions s'engageaient. Tout le plaisir était gâté. Personne n'y a pensé au Théâtre-Lyrique, où l'œuvre classique apparaissait à l'état de brillante exception. Aujourd'hui,

grâce au succès d'*Orphée*, la réputation de Gluck est toute faite dans le public, Gluck est encore un génie, sa musique est encore sublime, tout le monde l'a dit, et le vieux maître rentre tranquillement et sans encombre au répertoire de l'Opéra.

*Alceste* n'a pas eu le succès éclatant d'*Orphée* et ne pouvait pas l'avoir. D'abord parce que notre première scène a un répertoire à maintenir en permanence. D'autre part, il faut dire qu'*Orphée* est une œuvre bien mieux comprise pour la scène : il y règne une heureuse diversité de tableaux ; le premier acte est une élégie plaintive, le deuxième est, si vous voulez, un âpre et terrible fragment d'épopée ; le troisième une rêverie délicieuse, le quatrième est du drame proprement dit. *Alceste*, au contraire, est d'une seule teinte, et cette teinte est lugubre ; c'est une tragédie et des plus austères ; même, il faut l'avouer et nous l'expliquerons plus loin, elle est des plus malheureusement conçues. De toutes les partitions de Gluck, c'était la plus périlleuse à reprendre, car c'était la seule qui eût dans son temps souffert une chute. Encore ici nous dirons tant mieux, l'expérience n'en est que plus probante et décisive. Si *Alceste* a réussi, que ne feraient pas *Armide* et *Orphée* dignement remis au théâtre?

Il ne faut pas juger du succès d'*Alceste* sur les représentations ennuyées et ennuyeuses qu'on en a souvent données depuis sept ou huit ans. A ce compte, *Robert* et *Guillaume Tell* seraient à chaque instant condamnés à mort. Aux premières représentations, l'*Alceste* obtint la pieuse admiration que les Concerts populaires ont assurée trente fois par hiver aux symphonies de Haydn et de Beethoven.

En dépit de la monotonie assommante du drame de Calzabigi et de la versification ridicule de Du Rollet, malgré la tension d'esprit qu'exigent les éternels récitatifs de Gluck, on fut soudainement frappé du caractère de grandeur et de tristesse majestueuse dont cette musique est empreinte. En vingt endroits l'action fut interrompue par les bravos de la salle entière. Il est arrivé à la quatrième ou cinquième représentation un fait inouï, unique assurément dans l'histoire de l'*Alceste*. Après ce sublime ensemble du grand prêtre et du chœur, au deuxième tableau, *Dieu puissant, écarte du trône...*, l'enthousiasme fut si grand qu'il fallut *bisser* le morceau, bien que, par sa forme, il se prêtât aussi peu que possible au *da capo*.

La question du vieux répertoire est dès lors résolue; il serait de la dernière inconséquence de ne pas poursuivre dans ce sens, lorsqu'on s'y voit invité par l'approbation du public. Nous ne concevons rien de plus honorable pour l'Opéra que ces retours intermittents vers la tragédie lyrique. N'est-il pas singulier que les œuvres écrites à Paris par Gluck et Spontini soient délaissées par nous, tandis qu'elles sont toujours goûtées à Berlin, à Vienne, à Prague, à Munich?

— Encore une fois, il ne s'agit point d'accaparer le répertoire : que Gluck, à l'Opéra, soit assuré seulement de la place modeste dont s'accommodent Corneille et Racine au Théâtre-Français, la proportion sera-t-elle exagérée? la prétention est-elle exorbitante? Les plus fervents amateurs de tragédies sont assez raisonnables pour ne rien demander de plus.

Si grandioses et si pures que soient les émotions qui nous viennent de ces chefs-d'œuvre d'un autre temps, on sait bien qu'elles ne peuvent suffire aux goûts et

aux besoins artistiques d'aujourd'hui; il nous faut des productions plus complexes et surtout plus humaines; la fatalité antique et la mythologie sont des ressorts dramatiques qui ont perdu de leur vertu. Et toutefois, ces maîtres classiques conservent une valeur énorme; ce sont des ancêtres dont nous entretenons avec soin le culte et la tradition. Nous ne les imitons plus, nous suivons d'autres voies; mais il y a chez eux un idéal de noblesse et de grandeur auquel il fait bon d'aller de temps à autre se retremper. Ce ne sont plus des modèles, mais ce sont de sublimes régulateurs.

S'il était question d'abolir l'ancien répertoire au Théâtre-Français, il n'y aurait qu'un cri en France pour réclamer son maintien, et je crois que ceux-là mêmes qui ne le suivent pas ou qui n'ont jamais su y prendre goût sentiraient d'instinct qu'un dommage irréparable va être apporté à la littérature nationale et que ses destinées en souffriront. Eh bien, il n'est pas moins essentiel à notre première scène lyrique qu'à la Comédie française d'avoir ses aïeux. Les grands opéras contemporains, productions d'un art évidemment plus complet et plus riche, n'auraient rien à y perdre; au contraire, ce serait un point de comparaison, un élément nouveau de diversité. Je suppose qu'on donne seulement une fois par mois, en moyenne, une représentation de Gluck ou de Spontini (*Orphée*, *Armide*, *Alceste*, *Iphigénie en Tauride*, *la Vestale*, *Fernand Cortez*), et qu'on fasse entendre de loin en loin, dans des soirées extraordinaires, de grands fragments de Lulli, de Rameau, de Sacchini, de Piccini, de Méhul... Ces exhibitions intermittentes d'un art noble et digne contribueraient merveilleusement à relever le niveau du goût public.

## II

Gluck était fort prévenu en faveur du librettiste avec qui il avait conspiré le renouvellement du drame lyrique : « Je me ferais encore un reproche bien sensible, dit-il dans une lettre adressée au *Mercure*, si je consentais à me laisser attribuer l'invention du nouveau genre d'opéra italien dont le succès a justifié la tentative; c'est à M. de Calzabigi qu'en appartient le principal mérite; et si ma musique a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art. »

Ainsi ce fut un *parolier* italien qui donna pour la première fois à Gluck les formules et les canevas de l'art qu'il cherchait; cet Italien représentait, à l'état d'exception, dans son pays les théories qui avaient cours en France, tandis que plus d'un critique et littérateur parisien s'engouaient au même instaut de la musique italienne. Arteaga et le grand Marcello, dans son *Teatro alla moda,* ont pareillement protesté contre les mauvais errements de l'opéra national, mais ils ne furent non plus écoutés que d'importuns Jérémies. Quant à Calzabigi, il était las sans doute de s'adresser à ses compatriotes, quand il rencontra Gluck.

« Cet auteur, plein de génie et de talent, continue Gluck, a suivi une route peu connue des Italiens dans ses poëmes d'*Orphée*, d'*Alceste* et de *Pâris*. Ces ouvrages sont remplis de ces situations heureuses, de ces traits terribles et pathétiques qui fournissent au compositeur le moyen d'exprimer de grandes passions, de créer une musique énergique et touchante... »

Rien de plus louable assurément que de vouloir ramener la musique à l'expression vraie du drame; mais n'est-ce pas jouer de malheur que d'oublier ensuite la condition la plus élémentaire, la plus essentielle du théâtre, à savoir la variété qui seule peut rendre supportable un spectacle trois heures durant. La donnée première d'*Alceste* est belle et riche d'effets pathétiques; mais il aurait fallu imaginer des péripéties et des contrastes. J'avoue que le plan d'Euripide ne pouvait être conservé, il y règne des sentiments d'une crudité qui nous semblerait odieuse : ainsi Admète connaît le dévouement de sa femme, et y consent, puis il reproche à son père de ne s'être pas sacrifié... tout cela répugnerait à la délicatesse moderne. J'avoue également que la tragi-comédie de Quinault serait insoutenable aujourd'hui avec ses fadeurs, ses *lieux communs de morale lubrique*, sa galanterie de cour et ses intermèdes plus ou moins plaisants. Mais du moins, Quinault avait su composer un spectacle très-varié de péripéties, de personnages, d'incidents, de scènes de demi-caractère. Calzabigi, au contraire, a pris à tâche de tout réduire à cinq ou six scènes dramatiques et musicales qui ne sont, à proprement parler, que des nuances d'une seule et même situation : Admète se meurt; il vivra si quelqu'un meurt à sa place; Alceste se dévoue et invoque la mort; Admète veut mourir en personne ou menace de suivre Alceste dans la tombe, et toujours ainsi jusqu'à l'intervention d'Hercule, grâce à qui personne ne mourra. Le divertissement du deuxième acte est troublé par les sanglots d'Alceste. Ajoutez qu'il n'y a pas même une seule opposition de sentiments : Alceste, Admète et le chœur sympathisent toujours ensemble, et tout

le monde pleure de concert. Ajoutez encore la versification banale et ampoulée du bailli-traducteur, sa phraséologie indigente ; ce serait une statistique amusante à faire, combien de fois reviennent dans ce triste poëme les mots : *douleur*, *larmes*, *alarmes*, *rigueurs, destin cruel, sort implacable*, *infortuné*, *malheureux*, *gémissements*, etc., etc., etc.

Le génie de Gluck a donc à triompher de tout cela. Le drame de Calzabigi fut jugé en 1776 comme il l'est aujourd'hui. On peut voir ce qu'en dit Jean-Jacques Rousseau dans les *Fragments d'observations sur l'Alceste italien*, qu'il écrivit à la prière de Gluck : « Je conviens, dit-il quelque part, qu'il y a plus ici de la faute du poëte que du musicien, mais je n'en crois pas celui-ci tout à fait disculpé. »

Nous serons un peu de cet avis sans nous montrer aussi minutieux et sévère que l'est Jean-Jacques dans son examen analytique de la partition. Ne va-t-il pas jusqu'à chercher de misérables chicanes à cet ensemble sublime : « *Dilegua il nero turbine* (*Perce d'un rayon éclatant*...), qui soulève toujours l'enthousiasme du public : « Tout ce chœur en rondeau, dit-il, pourrait être mieux. » En vérité ! l'auteur du *Devin du village* a-t-il le droit de faire ainsi le difficile ?

L'ouverture est très-supérieure à celle d'*Orphée*, sonate insignifiante qu'on a bien fait de supprimer aux représentations du Théâtre-Lyrique. La symphonie, à cette époque, était à peine inventée par Haydn ; le seul type connu de composition instrumentale était la sonate. Gluck a pris cette forme et ne l'a point agrandie, il faut l'avouer ; la force créatrice qui était en lui ne s'est point portée vers l'orchestre ;

c'est un faible symphoniste, encore bien qu'il ait arraché parfois aux instruments des effets admirables qui lui sont personnels. Les vingt premières mesures de l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* sont de l'ordre grandiose. Mais, en somme, celle d'*Alceste* est la meilleure qu'il ait faite ; c'est une sonate pleine d'accents plaintifs, qui prépare réellement aux émotions du drame.

L'ouverture d'*Alceste* se relie sans interruption aux premiers cris de douleur du chœur : *Dieux ! rendez-nous notre roi, notre père*, qui s'attaquent sur la septième diminuée et nous donnent tout de suite le ton généralement plaintif de la pièce. Dans le premier air d'*Alceste*, il n'y a pas une phrase dont l'accent ne soit vrai ; remarquez, vers la fin, l'unisson en *crescendo* de l'orchestre, qui double avec une grande véhémence l'effort douloureux de la voix. Cet air est suivi de la reprise des deux chœurs : *O malheureux Alceste....* et *O dieux qu'allons-nous devenir?* qui lui forment comme un double encadrement. Cette belle ordonnance symétrique est du reste ce qu'il y a de plus remarquable dans le premier tableau. Nous avons hâte d'arriver au second, qui est presque tout sublime.

Nous sommes dans le temple d'Apollon. L'abbé Arnaud disait de l'air d'Agamemnon dans *Iphigénie* : « Avec cet air on fonderait une religion. » On le dirait bien mieux de la marche qui ouvre le deuxième tableau de l'*Alceste* ; elle respire l'onction et la majesté. Je ne trouve à lui comparer que l'entrée des grands prêtres des *Mystères d'Isis*. La marche de Mozart est assurément plus riche de musique, mais celle de Gluck est d'un caractère vénérable et sacré ; il me semble que ses pontifes ont la barbe plus longue et plus bla -

che. Le gruppetto obstiné des premiers violons ne me déplaît point; il fait songer à ces frisures qui parent la tête du Jupiter olympien sans lui rien ôter de sa majesté. J'ai trouvé que les violons de l'Opéra exécutaient ces *gruppetti* bien sèchement; je les voudrais plus larges et plus fondus dans la mélodie. Cette mélodie est, à proprement parler, une belle harmonie où toutes les parties chantent. Il y a une flûte à l'unisson des premiers violons qui l'enveloppent et la cachent, pour ainsi dire; on ne l'en distingue point, mais elle ajoute une suavité délicieuse au timbre des violons.

Le morceau suivant, où chacune des phrases entonnées par le grand prêtre est reprise par le chœur à pleine voix : *Dieu puissant! écarte du trône...*, se détache du fond un peu monotone de la partition par son rhythme éclatant. La roulade torrentielle des violons, qui tombe sur chaque temps, les marches harmoniques qui se succèdent sous le dessin étroit et obstiné du chant, et surtout ce rhythme à 6|8 vigoureusement marqué, tout cela produit un effet qui va par moments jusqu'au vertige. Voilà une étrange prière à Apollon, prière fougueuse, opiniâtre, qui semble vouloir violenter l'attention et la bienveillance du dieu. Cela fait penser aux cérémonies des Corybantes provoquant Cybèle par des clameurs et des danses furieuses au bruit des boucliers entrechoqués. Ne croyez pas que Gluck ait faibli après ce superbe effort. Voici la scène où le grand prêtre annonce la présence du dieu qui va parler : *Apollon est sensible à vos gémissements.* L'inspiration antique éclate ici dans toute sa grandeur. Nous nous sommes reportés au sixième livre de l'*Énéide*, quand la sibylle, saisie d'un délire fatidique, s'écrie :

*Deus! ecce deus! — Cui talia fanti*
*Non comptæ mansere comæ, sed pectus anhelum,*
*Et rabie fera corda tument, majorque videri,*
*Nec mortale sonans, afflata est numine quando*
*Jam propiore dei.....*

Le grand prêtre de Gluck s'écrie de même :

Plein de l'esprit divin qu'inspire sa présence,
Je me sens élever au-dessus d'un mortel.

Virgile avait dit :

*Sub pedibus mugire solum et juga cœpta moveri,*
*Adventante dea.....*

Tout m'annonce du dieu la présence suprême.....
La terre sous mes pas roule et se précipite,
Le marbre est animé, le saint trépied s'agite,
Tout se remplit d'un juste effroi.....
Il va parler!.....

L'orchestre, qui s'était d'abord contenté d'interrompre le récitatif de quelques traits vigoureux, s'enfle et gronde peu à peu, et finit par éclater sur ces derniers mots. Puis tout reste muet un instant ; et la voix émue du pontife poursuit encore :

Saisi de crainte et de respect,
Peuple, observe un profond silence ;
Reine, dépose à son aspect
Le vain orgueil de ta puissance,
Tremble!...

Alceste est tombée haletante sur le premier degré de l'autel, et le peuple est prosterné. La voix d'Apollon se fait entendre : Admète sera sauvé si quelqu'un s'offre à mourir pour lui. Cet oracle parle sur une même note, tandis que les trombones promènent au-dessous d'étranges et sombres harmonies. — Cet effet

a été formellement copié par Mozart dans la scène du cimetière de *Don Juan : Di rider finirai pria dell' aurora*. Certes, Mozart était assez riche de son propre fonds pour n'emprunter à personne ; mais la situation semblable se présentait, il s'agissait encore de faire entendre une voix de l'autre monde ; la rencontre était inévitable. Disons, à la décharge de l'auteur de *Don Juan*, que si Gluck était venu le second, c'est lui qui eût été l'imitateur.

La fuite précipitée du peuple à l'instant même où l'on fait un appel au dévouement, pourrait prêter à rire. Il serait bon de faire à cet endroit deux ou trois gros éclats de tonnerre derrière l'autel pour excuser cette panique inconvenante. Du reste, le chœur extrêmement court : *Fuyons, fuyons*, est excellent : les diverses parties chorales et instrumentales vont, viennent, se heurtent, se dérobent, simulant à merveille le désordre d'une foule qui se disperse. — Mais Alceste, demeurée seule, s'empare de notre attention.

Les deux airs d'Alceste qui terminent cet acte sont un admirable récitatif-cantabile où il y a des accents parfois déchirants. Le premier, *Non ! ce n'est point un sacrifice*, est bien le cri enthousiaste du dévouement. Dans un des silences de cet air, on entend tout à coup la voix inquiète et plaintive du hautbois : c'est le ressouvenir de ses enfants qui vient attendrir le cœur d'Alceste : « *Ah ! mes chers fils !* » Que de larmes madame Viardot mettait dans ces mots ! Et comme elle lançait ensuite ce superbe défi à la mort : « *Divinités du Styx... je n'invoquerai point votre pitié cruelle !* » Corneille eût applaudi des deux mains, car c'est là vraiment sa musique.

L'ensemble du sujet est si foncièrement triste que

les danses et les chants de joie du deuxième acte ne peuvent réussir à charmer par l'effet du contraste. Il y a une certaine gaieté douce et sereine que Gluck possède à merveille : ainsi dans *Orphée* l'acte des Champs Élysées, qui est tout dans la demi-teinte, est aussi beau que celui des Enfers, qui est d'une violence sombre. Mais l'allégresse lui est moins favorable. Il avait le badinage un peu lourd. Ses amis en convenaient : « Hercule, disaient-ils, est plus habile à manier la massue que les fuseaux. »

Le premier chœur, à 6/8, est assez vulgaire; le second : *Vivez, aimez*, est taillé en menuet. Il est à remarquer que la gaieté de Gluck se traduit volontiers en menuet : et c'est une observation générale que la musique, lorsqu'elle veut s'égayer, a une tendance singulière à recourir aux formules de la danse : dans les airs gais de nos opéras-comiques, vous reconnaissez à chaque instant la coupe de la contredanse, de la valse, de la mazurka....

Les airs de danse du deuxième acte d'*Alceste* peuvent être plus ou moins jolis, mais ils n'ont rien de grec et trahissent terriblement leur date de 1770. Il y en a un fort gentil, à 3/8, en *sol*, qui voltige sur les violons *pizzicati* avec une naïveté la plus mignarde du monde; il était digne de faire danser les petits Amours poupons de Watteau. Il se danse avec chœur sur ces paroles : *Parez vos fronts de fleurs nouvelles*; cet air fort gracieux et d'une allégresse ingénue a été emprunté par Gluck à sa partition d'*Elena e Paride*. L'air de ballet *andante* en *sol* est charmant aussi; Grétry s'en est souvenu dans la romance : *Du moment qu'on aime*, de *Zémire et Azor*.

Le principal effet de cette longue scène est dans le

contraste déchirant des plaintes qu'Alceste mêle *a parte* en cette allégresse; la voix se lamente et se traîne, tandis que l'orchestre mène joyeusement la danse. Une des plus belles pages de la partition, c'est le *cantabile* en *sol* mineur qu'Alceste chante là. Ce contraste si dramatique, qui n'existe point dans la partition italienne, a été mis en œuvre par Gluck, sur les conseils de Rousseau.

Gluck fait profession de ne céder à aucune complaisance pour la musique et de la sacrifier à la stricte expression du drame. Ne vous y fiez pas trop, vous le verrez répéter deux et quatre fois à l'italienne le même membre de phrase; il aime les reprises symétriques, il affectionne la forme traditionnelle du rondeau. L'air d'Alceste : *Je n'ai jamais chéri la vie*, est bien curieux à ce titre : il se compose de deux parties dont chacune opère son *da capo* complet, à la façon des reprises d'un menuet. — Le premier air d'Admète : *Bannis la crainte et les alarmes*, a de jolis passages, et l'autre : *Non, je ne puis vivre sans toi*, atteint au pathétique le plus déchirant.

Lorsque Alceste a fait à Admète l'aveu de son sacrifice, la déploration recommence, et de plus belle. Le chœur *Pleure, ô patrie !* a encore de sincères accents et encadre heureusement l'air d'Alceste : *Ah! malgré moi...* dont la première partie est d'une belle déclamation; j'aime moins le mouvement de strette italienne qui suit, mais il aboutit aussitôt à ce passage sublime : *Cet effort... me déchire et m'arrache le cœur*. Il y a ici un déchirement de voix (sur le *la*) qui est vraiment un coup de génie; c'est, pour moi, l'équivalent du *No! no!* des Furies dans *Orphée*.

Le personnage d'Hercule n'existait pas dans le livret

italien ni aux premières représentations de la pièce française : Alceste était ressuscitée par Apollon. C'est à la première reprise qu'on fit de l'ouvrage, le 22 octobre 1779, que le tableau d'Hercule fut ajouté au dernier acte par les soins de Gossec, qui était alors l'arrangeur attitré de l'Opéra. Gluck n'est pas coupable d'avoir écrit l'air trivial que chante cet Hercule de la foire. On soupçonne aussi quelques airs de ballet de n'être point de Gluck. Une telle condescendance étonne de la part de ce rude et austère génie qu'on se représenterait volontiers impitoyable, intraitable, refusant toute concession aux petites convenances d'un directeur de théâtre, obtenant des chanteurs de n'ajouter pas un ornement, pas une note. Il est hors de doute que Gluck réalisa en ce genre des prodiges pour son temps : c'est un corollaire naturel de son système. Mais cela n'allait point jusqu'à un rigorisme absolu. A Guadagni et à Legros, qui créèrent le rôle d'Orphée, l'un à Vienne, l'autre à Paris, il permit fort bien d'intercaler cet air à roulades de la fin du premier acte, qui est de Bertoni. Dès qu'il vit que son troisième acte d'*Alceste* compromettait le succès des deux autres, il s'empressa de le retoucher lui-même. Quand on monta l'*Iphigénie en Aulide*, le *diou* de la danse, Vestris, lui demanda une chaconne pour le divertissement final.— Une chaconne dans une tragédie grecque! c'est impossible. — Vestris insista et il eut sa chaconne.

Faut-il approuver Gluck d'avoir fait ces concessions? Non, certes; mais si, en somme, elles étaient nécessaires à la représentation de ses ouvrages, faut-il le blâmer de s'y être plié, plutôt que de tout rompre? Si cet alliage était absolument indispensable à ses œuvres pour pouvoir entrer en circulation, devait-il renoncer

à leur faire prendre aucune valeur dans le monde? Ce que je dis là pourrait indigner et scandaliser certains de ces artistes qui ont un respect absolu pour la moindre note échappée de leur main, pour le moindre détail du plan arrêté d'abord dans leur esprit infaillible. Comme si Mozart n'avait pas déchiré quatre fois le brouillon de son duo : *La ci darem la mano*, jusqu'à ce que Bassi, son premier chanteur, s'en fût déclaré satisfait! Meyerbeer passait pour être des plus farouches sur ce chapitre : oui, mais a-t-on calculé toutes les concessions qu'il fit de lui-même aux goûts du public en écrivant sa musique?...

Revenons à notre sujet. Au dernier acte, Alceste est arrivée aux portes des enfers. L'aspect de ces lieux terribles lui arrache un beau récitatif tout haletant de frayeur. Le chœur souterrain des ombres infernales lui répond, par des accords lugubres que soutient une sombre fanfare de l'orchestre. Weber et Meyerbeer ont fait mieux sans doute, mais il faut tenir compte des pauvretés de l'orchestration au temps de Gluck; si les procédés sont primitifs, l'empreinte de Gluck y est, et l'empreinte est grande. — Admète arrive à son tour et veut empêcher Alceste d'accomplir son dessein. Après le cri suppliant *Alceste! Alceste!* qui termine l'air d'Admète, on voit la silhouette colossale de Caron se dresser dans l'ombre, et l'on entend ces mots lentement vibrés dans le silence : *Caron t'appelle.... Entends sa voix!* Un écho lamentable de cors en sons bouchés répond à cet appel funèbre, qui revient par trois fois, au début, au milieu et à la fin de l'air, avec une solennelle et fatale monotonie. Cet appel fait grand effet; mais pourquoi donc l'air lui-même est-il fait sur un dessin si gaillard? N'en déplaise aux dévots de Gluck, l'air de

Caron, de Lulli, qu'Alizard chantait autrefois aux concerts du Conservatoire, est plus riche de musique et bien supérieur en son ensemble. — Ensuite, une troupe d'ombres vêtues de linceuls vient chercher Alceste et l'entraîne. Mais Hercule arrive qui se met à leur poursuite et ramène la reine. Apollon apparaît dans une *gloire* et promet des jours heureux aux époux, lesquels sont transportés au milieu de leur peuple, par un changement à vue final.

Autant le premier acte est riche de beautés et soulève d'enthousiasme, autant le troisième acte est pauvre. Cet enfer est très-inférieur à celui d'*Orphée*; Gluck a désespéré sans doute de s'égaler lui-même; c'est pourtant une belle chose que le chant souterrain des dieux infernaux :

> Où vas-tu, malheureuse? Attends,
> Pour tenter de descendre aux rivages funèbres,
> Que le jour qui te fuit fasse place aux ténèbres,
> Tu n'attendras pas longtemps!

Il y a sous ce chœur chanté à l'unisson des harmonies cuivrées dont le rhythme étrange a de frappantes analogies avec celui qui marque le pas à la statue du Commandeur, dans le dernier acte de *Don Juan*. Ce chœur, ainsi que l'appel de Caron, ainsi que la voix de l'oracle au premier acte, tient le chant sur une seule et même note.

Gluck disait à ce sujet : « Dans les enfers les passions s'éteignent, et la voix perd ses inflexions. »

Il y a encore de beaux endroits dans l'air d'Admète, qui est si fatigant; puis je ne vois plus rien à citer dans ce pauvre troisième acte. D'ailleurs, fût-il aussi beau que les autres, je crois qu'à la longue on serait encore

envahi par l'ennui. Ces plaintes de toutes sortes, ces cris et ces invocations sans fin, cette véhémence d'accents perpétuelle, fatiguent l'attention. «En général, dit fort bien Jean-Jacques Rousseau, plus il y a de chaleur dans les situations et dans les expressions, plus leur passage doit être prompt et rapide, sans quoi la force de l'émotion se ralentit dans les auditeurs ; et quand la mesure est passée, l'acteur a beau continuer de se démener, le spectateur s'attiédit, se glace et finit par s'impatienter. »

Il y aurait donc à redire à la musique et aux théories de Gluck? Hélas! oui, et j'en demande bien humblement pardon : tout en admirant la grandeur de son inspiration, je crois qu'il a mal compris certaines nécessités de la musique théâtrale; et tout en saluant avec enthousiasme la reprise de ses œuvres, je ne puis m'empêcher de craindre que certains compositeurs, qui professent pour les défauts de l'école italienne le même éloignement que Gluck, ne s'avisent de vouloir s'autoriser de certains côtés de son génie et de son système pour excuser leurs folies et étayer leurs intérêts.

## III

Ce n'est pas sans une appréhension respectueuse que j'aborde cette grosse question hardiment inscrite au sommaire du chapitre : *Examen du système de musique dramatique de Gluck.* — Quelles sont donc au juste les théories de Gluck? Il va nous les exposer lui-même dans la préface de son *Alceste.* On n'a jamais pu dire un mot de lui sans invoquer cette fa-

meuse préface. C'est un manifeste, et des plus superbes. On y retrouve quelque chose de la mâle franchise et de la fierté de Corneille, lorsqu'il faisait lui-même les *Examens* de ses tragédies :

« Lorsque j'entrepris de mettre en musique l'opéra d'*Alceste*, je me proposai d'éviter tous les abus que la vanité mal entendue des chanteurs et l'excessive complaisance des compositeurs avaient introduits dans l'opéra italien, et qui, du plus pompeux et du plus beau de tous les spectacles, en avaient fait le plus ennuyeux et le plus ridicule.

» Je cherchai à réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus; je crus que la musique devait ajouter à la poésie ce qu'ajoutent à un dessin correct et bien composé la vivacité des couleurs et l'accord heureux des lumières et des ombres, qui servent à animer les figures sans en altérer les contours. Je me suis donc bien gardé d'interrompre un acteur dans la chaleur du dialogue pour lui faire attendre une ennuyeuse ritournelle, ou de l'arrêter, au milieu de son discours, sur une voyelle favorable, soit pour déployer, dans un long passage, l'agilité de sa belle voix, soit pour attendre que l'orchestre lui donnât le temps de reprendre haleine pour faire un point d'orgue.

» Je n'ai pas cru non plus devoir ni passer rapidement sur la seconde partie d'un air, lorsque cette seconde partie était la plus passionnée et la plus importante, afin de répéter régulièrement quatre fois les paroles de l'air, ni finir l'air où le sens ne finit pas, pour donner au chanteur la facilité de faire voir qu'il peut varier à son gré, et de plusieurs manières, un passage. Enfin, j'ai voulu proscrire tous ces abus contre lesquels, depuis longtemps, se récriaient en vain le bon sens et le bon goût.

» J'ai imaginé que l'ouverture devait prévenir les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux, et leur en indiquer le sujet; que les instruments ne devaient être mis en action qu'en proportion du degré d'intérêt et de passion, et qu'il fallait éviter surtout de laisser dans le dialogue une disparate trop tranchante entre l'air et le récitatif, afin de ne pas tronquer à contre-sens la période, et de ne pas interrompre mal à propos le mouvement et la chaleur de la scène.

» J'ai cru encore que la plus grande partie de mon travail devait se réduire à chercher une belle simplicité, et j'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté : je n'ai attaché aucun

prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression; enfin, il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.

» Voilà mes principes; heureusement, le poëme se prêtait à merveille à mon dessein. Le célèbre auteur de *l'Alceste* (le poëte Calzabigi), ayant conçu un nouveau plan de drame lyrique, avait substitué aux descriptions fleuries, aux comparaisons inutiles, aux froides et sentencieuses moralités, des passions fortes, des situations intéressantes, le langage du cœur et un spectacle toujours varié. Le succès a justifié mes idées, et l'approbation universelle, dans une ville aussi éclairée, m'a démontré que la simplicité et la vérité sont les grands principes du beau dans toutes les productions des arts..... »

Ajoutons ce passage d'une lettre de Gluck insérée dans le *Mercure*, février 1773 :

« L'imitation de la nature est le but reconnu que les arts doivent se proposer; c'est celui auquel je tâche d'atteindre. Toujours simple et naturel autant qu'il m'est possible, ma musique ne tend qu'à la plus grande expression et au renforcement de la déclamation de la poésie. C'est la raison pour laquelle je n'emploie pas les trilles, les passages ni les cadences que prodiguent les Italiens. Leur langue, qui s'y prête avec facilité, n'a donc à cet égard aucun avantage pour moi. Elle en a sans doute beaucoup d'autres; mais, né en Allemagne, quelque étude que j'aie pu faire de la langue italienne, ainsi que de la langue française, je ne crois pas qu'il me soit permis d'apprécier les nuances délicates qui peuvent faire donner la préférence à l'une des deux, et je pense que tout étranger doit s'abstenir de juger entre elles. Mais ce que je crois qu'il m'est permis de dire, c'est que celle qui me conviendra le mieux sera celle où le poëte me fournira le plus de moyens variés d'exprimer les passions. C'est l'avantage que j'ai cru trouver dans les paroles de l'opéra d'*Iphigénie*, dont la poésie m'a paru avoir toute l'énergie propre à m'inspirer de la bonne musique... »

Voilà les idées du théoricien.

Je ne voudrais pas m'arrêter trop longtemps à relever les inconséquences, heureuses ou malheureuses, que le grand musicien a commises à l'égard de ses principes. Par exemple, y est-il bien fidèle lorsqu'il em-

ploie, à l'abus, dans les airs la forme du rondeau, lorsqu'il reprend des phrases et des périodes entières, tout comme le *maestro* italien le plus complaisant pour sa musique, et lorsqu'il répète trois ou quatre fois les mêmes mots? Il faut avouer qu'on a été en général bien plus sévère sur ce point depuis lui. — Y a-t-il un si grand dédain des règles dans cette ordonnance symétrique qu'il impose à la composition d'un air, d'une scène, d'un acte? — Avait-il un si farouche respect du drame quand il arrangeait pour ses opéras nouveaux de Paris des morceaux empruntés à ses opéras italiens? C'est un fait notoire que son *Telemacco*, sa *Clemenza di Tito*, son *Paride*, ont été dévalisés par lui au profit d'*Alceste*, des deux *Iphigénie* et surtout d'*Armide*, qui possède cinq morceaux italiens ainsi appropriés. Il ne faudrait pas tant crier en son nom contre les pastiches de Rossini.

Est-il bien sûr aussi que la vérité d'expression des tragédies antiques s'accommode de ces menuets chantés et dansés, de cette gaieté qui trahit souvent l'influence ambiante du style Pompadour, et enfin de ce ton de galanterie qui perce dans certains airs d'*Alceste*, et qui se rencontre plus fréquemment dans *Armide* et *Iphigénie en Aulide?*

Il y aurait conscience à trop appuyer sur ce dernier chef. Quel artiste, quel poëte, en voulant exprimer les choses d'une époque lointaine, n'y a pas plus ou moins mêlé le ton et le goût de son temps? J'aime mieux proclamer, au contraire, que Gluck a débarrassé en grande partie la tragédie des fadeurs galantes qu'y avaient mises Racine et toute l'école française du XVII^e et du XVIII^e siècle, et qu'il est infiniment plus près qu'eux de la vérité antique. Gluck n'était pas,

comme Racine, un poëte de cour; il avait le cœur et le génie bien autrement indépendants; enfin il avait fait une étude plus sincère et plus personnelle des auteurs de l'antiquité. C'était à quarante ans qu'il avait entrepris d'apprendre les langues anciennes et s'était mis à se nourrir de Virgile, de Sophocle et d'Homère. Aucun moderne, et dans aucun art, n'a égalé l'admirable sentiment de l'antique que respirent les scènes du temple de l'*Alceste*, presque tout *Orphée*, les airs d'Agamemnon, mainte scène des deux *Iphigénie*. Gluck était pénétré de la sainte majesté des temples hellènes; il avait entrevu les suavités des Champs élyséens et les horreurs du Tartare; il a noté juste le cri des Furies, et il a été convaincu de l'implacable cruauté de ces *Divinités du Styx, pâles compagnes de la Mort*, qu'invoque et défie son Alceste.

. . . . . . . .

Je ne lui marchande pas l'admiration, et reconnais qu'il avait mille fois raison de réagir contre les abus de l'opéra italien, qui sacrifie volontiers le sens des paroles et les vraisemblances de l'action dramatique pour développer exclusivement les beautés du chant et faire valoir le talent des virtuoses. Mais il est tombé dans l'excès opposé, en s'imaginant que le compositeur n'a rien à désirer qu'une bonne tragédie ou un bon drame, et que sa musique ne devra « tendre qu'au renforcement de la déclamation de la poésie. » Voilà un principe parfaitement faux; il mènerait tout droit (et Gluck y était bien un peu arrivé) à tuer le chant par la déclamation, déclamation qui serait d'autant moins musicale que l'on serait plus conséquent avec le principe; car enfin l'on en viendrait à trouver que le meilleur et le plus sûr moyen de ne

point gâter l'exacte et véritable expression du dialogue scénique, serait de n'y pas mettre de musique du tout.

« C'est un grand et beau problème, dit J.-J. Rousseau, de déterminer jusqu'à quel point on peut faire chanter la langue et parler la musique. » Il faudrait d'abord convenir que cette alliance ne peut être qu'un compromis, jamais une fusion parfaite, car les lois de l'opéra ne sont pas celles du drame. Dans ce pacte de conventions qui se passe entre la musique et la poésie, il faut que l'une et l'autre se fassent des concessions. Eh bien! en rivant la musique à l'expression stricte des paroles, vous la ruinez, et non-seulement vous l'empêchez de développer les beautés qui lui sont propres et essentielles, mais, entendez bien ceci, vous la privez même des plus grandes ressources qu'elle ait pour l'expression dramatique. Je m'explique.

Le chant n'a pas besoin de l'intermédiaire du langage pour le sentiment et la passion; la musique instrumentale le prouve déjà en exprimant de la façon la plus vive et la plus complète toutes les émotions de l'âme; — je ne dis pas les idées, ni les faits, ni les couleurs, ni rien de ce qu'on a voulu quelquefois y mettre, je dis les émotions. Et j'irai plus loin : la musique est peut-être en communion plus immédiate et plus intime avec le cœur humain que la poésie, le drame, la littérature en général, qui ne peuvent exprimer un *sentiment* qu'à travers une *idée*. Les sentiments se traduisent bien en idées dans notre âme, lorsqu'elle est encore relativement calme; mais si la passion s'emporte, si le sentiment, quel qu'il soit, —

joie, douleur, espérance, mélancolie, pitié, colère, — s'exalte et déborde, les idées alors se brouillent, s'effacent, on ne cherche même plus les expressions, enfin la parole manque..., et quand la parole manque, c'est justement là que le chant trouve ses droits, là que peut s'élancer et s'épanouir la mélodie dramatique, l'air, la cavatine. Et peu importent alors telles ou telles paroles : qu'on entende seulement de temps à autre un mot ou deux : *regrets*, *adieu*, *mère*, *amant*..., qui rappellent un peu la situation, il n'en faut pas davantage ; si la versification est belle, tant mieux ; mais si elle ne l'est pas, on n'y prendra pas garde en cette vive effusion du sentiment. Bien maladroit serait le compositeur de se croire obligé de suivre à la lettre les vers du parolier ; que deviendrait l'inspiration, dans cette contrainte? C'est au poëte à modifier sa strophe, ou même à la bâtir après coup sur l'*aria*; sa gloire reste assez grande d'avoir fourni le sujet, les situations, et de beaux vers pour le récitatif et le dialogue.

Il ressort, je crois, de ce qui précède que les *cantabili*, les cavatines et les airs sont aussi fondés en nature et en raison que la déclamation chantée ; j'ajouterai qu'il y a, depuis le simple récitatif jusqu'au grand air, des degrés et des nuances presque indéfinis dont on doit également tirer parti dans un opéra. C'est précisément parce que les émotions de la musique sont les plus vives qu'elles ont le plus besoin d'être contrastées ; notez aussi que cette diversité de formes musicales, que comporte le sentiment dramatique, concorde parfaitement avec le besoin impérieux de variété qu'éprouvent nos organes pour suivre sans fatigue un spectacle de trois ou quatre heures de durée.

Tous les grands compositeurs ont compris cela, et Gluck lui-même, mais un peu moins que les autres. Soit que l'inspiration mélodique lui ait plus souvent fait défaut, soit qu'il l'ait tuée en lui, en la soumettant au régime trop rigoureux de ses théories, toujours est-il que sa musique ne chante guère; elle parle et crie. C'est presque exclusivement de la *musique d'accent*, de la mélopée, du récitatif plus ou moins renforcé. Sa mélodie prend rarement l'essor; étroitement liée aux paroles, son rôle se réduit à les accentuer, à faire jaillir du mot la note juste. Gluck est sublime pour cela. A mon goût, un beau récitatif vaut un bel air; mais il faut chanter aussi, et il y a certaines situations du drame où il le faut absolument : abstraction faite des paroles, la musique est là, prête à exprimer par elle-même tous les sentiments possibles, avec ses mouvements mélodiques et harmoniques, ses modulations, ses rhythmes. Il n'y a pas jusqu'à certains ornements nobles du chant qui ne me semblent très-admissibles dans l'opéra : un trille ou une roulade bien placée, un chant vocalisé en force, comme le superbe *Trema il tempio*, de *Semiramide*, ne gâtent pas beaucoup plus la vérité dramatique que les sempiternelles *appogiature* de Gluck.

Il y a un passage bien curieux dans le premier livre des *Essais sur la musique*, de Grétry : « Lorsque j'entendis le premier ouvrage de Gluck, je crus n'être intéressé que par l'action du drame, et je disais comme vous : *Il n'y a point de chant*. Mais que je fus heureusement détrompé en sentant que c'était la musique elle-même qui était devenue l'action qui m'avait ébranlé... — « *Vous avez eu le courage d'oublier que*

*vous êtes musicien pour être poëte,* » me disait le prince Henri de Prusse en sortant d'une représentation de *Richard Cœur de lion.* C'est surtout à Gluck qu'un tel compliment aurait pu s'adresser. Qui mieux que lui a senti qu'il n'est point d'intérêt sans vérité, et poin de vérité sans sacrifice? » Tout cela est bien, si ce n'est pas la musique elle-même qui est sacrifiée. Or il est certain que Gluck, égaré par son système, avait fini par se donner peur à lui-même de la musique. Il disait souvent : « Avant d'entreprendre un opéra, je ne fais qu'un vœu, c'est d'oublier que je suis musicien ; » — et dans une lettre au bailli Du Rollet : « J'ai employé le peu de suc qui me restait pour achever l'*Armide.* J'ai tâché d'y être plus peintre et plus poëte que musicien ; » — et quand on le priait d'ajouter un air à une partition : « Pas une note de plus ! *Questa opera puzza già di musica.* » Heureusement qu'il est resté musicien malgré lui, et quelquefois musicien admirable, comme dans l'air de Renaud, par exemple, et dans l'accompagnement du cantabile d'Alceste : *O dieux, soutenez mon courage,* dans le premier et dans le dernier air d'*Orphée,* et dans vingt endroits.

J'ai parlé tout à l'heure des *appogiature* dont Gluck a en quelque sorte capitonné tous ses chants. On aimerait à se représenter ce farouche partisan du strict ajustement de la note sur le mot comme un parfait prosodiste. Du Rollet, son librettiste, a beau nous assurer « qu'il en connaît (de la langue française) toutes les finesses, et surtout la prosodie, dont il est très-scrupuleux observateur. » Il faudrait pourtant dire une fois pour toutes que ces appogiatures de Gluck changent la quantité et le genre des mots qui sont le

plus masculins par la désinence; on dirait qu'il n'y a pour lui que des rimes féminines. Un seul exemple emprunté à l'*Alceste :*

Ah! malgré moi-*a* mon faible cœur partage
Vos tendres pl*eu-eurs*, vos regrets si touchants,
Et je sens b*ien-in* en ces cru*è-els* inst*an-ants*
Que j'ai bes*oin-in*....

A prendre les choses à la rigueur, ce sont autant de fautes de prosodie. On est bien plus sévère aujourd'hui — même ces deux maîtres étrangers qui nous ont fait l'honneur de choisir notre langue pour écrire leurs plus beaux chefs-d'œuvre, Rossini et Meyerbeer. Quelle exactitude et quelle vérité d'expression dans les récitatifs des *Huguenots*, de *Robert!* Quand Rossini veut s'en donner la peine, il écrit des récitatifs comme ceux d'Arnold (avant les deux duos du premier et du deuxième acte de *Guillaume Tell*), qui sont tout simplement les suprêmes modèles de la prosodie musicale et de la grande déclamation lyrique.

Malgré tant de beaux accents, les récitatifs de Gluck n'échappent pas toujours à la monotonie; et cette monotonie vient surtout de la pauvreté de l'harmonie, qui se réduit à quatre ou cinq modulations trop connues, trop prévues. Et malheureusement il n'y a pas lieu d'absoudre Gluck en considération des progrès que l'art musical a faits depuis lui; il a été jugé de son temps à peu près comme aujourd'hui. Rousseau lui reprochait aussi « une harmonie un peu monotone »; il l'exhortait « à ne pas trop se prévenir pour la déclamation », et il lui fait même une longue et doctorale leçon sur les trois genres d'harmonie, sur les rhythmes, et sur la division d'un opéra en récitatif simple, réci-

tatif obligé et airs (c'est la coupe réglementaire de l'opéra italien depuis Pergolese jusqu'à Rossini; Rousseau proposait d'y ajouter la simple déclamation, accompagnée de symphonie : c'est ce que nous appelons aujourd'hui, dans la langue technique de l'opéra, *mélodrame*). Quoi qu'il en soit de ces observations théoriques de Rousseau, où l'on trouve d'excellentes choses, elles prouvent que, du temps même de Gluck, on l'accusait de ne pas user de toutes les ressources de son art.

Ce n'est pas qu'il n'ait été créateur, lui aussi, pour l'orchestre et les effets d'ensemble, mais c'était plutôt par éclairs, par boutades d'inspiration; en général, ses accompagnements sont faiblement écrits. Et l'on ne peut pas dire que la variété de timbres lui manquât : il y a de tout dans sa partition orchestrale : trompettes, cors, clarinettes, flûtes, hautbois, bassons, trombones..., il n'avait qu'à s'en servir davantage. Joseph Haydn était pourtant son contemporain; déjà maître de chapelle à Vienne en 1760, il composait à deux pas de Gluck ces immortelles symphonies qui sont le premier... et l'avant-dernier mot de la composition instrumentale.

Quant à l'harmonie, Gluck est inférieur à ses aînés Sébastien Bach, Durante, Porpora.....

Mais non! il a voulu être ainsi, ce stoïcien musical! Cela était dans son tempérament de rester un peu roide et dénudé de charmes; cette simplicité excessive de moyens fait partie intégrante de son génie : bon gré, mal gré, il faut l'admirer comme cela. Il a dédaigné d'être meilleur musicien, parce qu'il se sentait assez homme de génie; à défaut de telles ou telles res-

sources artistiques qu'il ignorait ou négligeait, il était sûr d'être grand par l'idée ; quand la conception est grande, l'empreinte est grande aussi, l'exécution de l'œuvre laissât-elle d'ailleurs beaucoup à désirer. « Gluck, on l'a dit, est le musicien de ceux dont Corneille est le poëte. » Il est impossible de mieux dire. Il y a tant d'affinités entre Gluck et Corneille ! Ils sont de la même race de géants : tous deux sont trop tendus au sublime, tous deux dédaignent à l'ordinaire le fini de la forme, tous deux ont plutôt du caractère que de l'âme. On n'est pas souvent attendri par eux, mais à certains moments on se sent grandi de cent coudées.

Gluck a de plus une adorable délicatesse de touche pour l'expression de la joie douce et sereine : ainsi l'acte des Champs Élysées dans *Orphée*, ainsi le chœur fameux d'*Armide*, ainsi celui d'*Alceste : Parez vos fronts de fleurs nouvelles*. Cela paraît contradictoire chez ce brandisseur de massue, chez ce lanceur de foudre. Il y a pourtant une relation intime entre cette force et cette douceur ; l'une et l'autre procèdent de la même inspiration saine et honnête. Il fallait que la gaieté de Gluck fût ingénue, que sa grâce fût pudique et virginale, de même que son énergie et sa violence même sont le libre exercice d'une parfaite et puissante santé, et non l'effet d'une surexcitation fiévreuse ni d'un effort désordonné.

Je ne sais si c'est parce que Gluck a produit tous ses chefs-d'œuvre dans un âge avancé, mais nous sentons dans sa musique quelque chose de vénérable, de majestueux, de sacré comme une belle et vigoureuse vieillesse : c'est, dans toute la force du mot, un ancêtre. On pourrait dire de la plupart des airs de Gluck

ce que Joseph de Maistre a dit de certaines peintures de vierges chrétiennes : « *Elles sont belles comme des temples!* »

Ajoutons encore un mot. Les critiques très-minutieuses que nous nous sommes permises plus haut, et que nous croyons justes en thèse absolue, s'atténuent d'elles-mêmes si l'on considère le genre particulier d'ouvrage dramatique sur lequel Gluck s'est exercé ; l'opéra pour lui était une *tragédie*, — et non pas un drame, une comédie ou un mélodrame en musique comme on l'a compris et pratiqué depuis un siècle. Il a abandonné de propos délibéré les *libretti* plus brillants et plus humains de Métastase et des autres poëtes de Vienne, d'Italie, et il est venu formellement chercher en France la *tragédie*. Nous devons le juger sur ce qu'il a fait, non sur ce qu'il n'a pas fait ni voulu faire. Eh bien ! le genre de la tragédie étant donné et accepté, il est certain que Gluck l'a porté, en musique, à un point de grandeur et de beauté qui mérite une admiration éternelle. Seulement il s'est trompé quand il a cru donner les lois absolues de la musique dramatique ; gardons-nous bien de partager ses erreurs.

—Ses erreurs ne sont plus possibles aujourd'hui, direz-vous, après Mozart, Rossini, Hérold, Meyerbeer...

Qui sait ? il y a des esprits entreprenants prêts aux aventures les plus diverses, et certes l'entreprise de suivre Gluck en ses excès est une des plus honorables où l'on puisse s'engager. Elle n'en est pas moins dangereuse, et c'est ce que nous essaierons d'indiquer de nouveau dans les chapitres dédiés à Berlioz et à M. Wagner.

# CHAPITRE V

## MOZART EN FRANCE

Aux derniers siècles, il y avait partout en Italie des *chaires de Dante* consacrées à la glorification perpétuelle du grand poëte. La critique contemporaine ne rend pas de moindres honneurs à certains génies, à Shakespeare, à Molière, à Mozart, par exemple. En toute occasion, qu'on reprenne ou qu'on traduise un de leurs ouvrages, aussitôt la voilà qui, sans se lasser ni lasser jamais l'attention publique, recommence son oraison enthousiaste. Et pour célébrer dignement ces fêtes majeures de l'art, il ne lui suffit pas d'étudier l'œuvre, son zèle ne s'assouvit que par une étude à fond sur le génie de l'auteur, sur sa vie, sur son temps... Ainsi a-t-elle fait, en ces dernières années, lors des multiples reprises et traductions que nous avons vues de *Don Juan*, des *Noces de Figaro*, de *la Flûte enchantée*, de *Cosi fan tutte*, de *l'Oie du Caire*, de *l'Enlèvement au sérail*... On me pardonnera, je l'espère, de revenir encore à Mozart, en faveur du cadre tout particulier que je prends.

Je voudrais esquisser l'histoire de Mozart, ou plutôt de l'influence de Mozart de ce côté du Rhin. La France lui doit d'idéales jouissances, d'exquises et grandes leçons, et lui doit peu de chose à la France. Il ne nous appartient pas en partie, comme Rossini, Meyerbeer, Spontini, Cherubini, Gluck et tant d'autres, par quelque œuvre importante écrite pour nous. Il s'en fallut, il est vrai, de bien peu, car avant de prendre position dans son pays, il était venu chercher fortune à Paris, et bien que cette courte campagne ait échoué, nous ne laisserons pas de la faire entrer dans notre travail, ne fût-ce que pour rendre aux faits leur caractère original et sincère, qu'une admiration banale semble se complaire à effacer.

Tout devient indistinct et vague : on refait l'histoire d'un artiste d'autrefois à l'image des mœurs et des idées d'aujourd'hui. On se persuade aussi que pour ses contemporains, ce grand homme portait très-visiblement au front l'auréole dont une admiration séculaire a couronné son nom. Puis il n'y a plus de dates dans sa vie : Mozart, jouant à l'âge de sept ans devant Louis XV, est déjà pour nous l'auteur de *Don Juan*. Ses moindres actions sont sacrées, ses moindres propos sont paroles d'Évangile; tout ce qui lui fait obstacle ou tarde à lui réussir est crime de lèse-majesté; et, dans son génie même, point de degrés, pas de tâtonnements ni d'imperfections. Tout au plus se réveille-t-on de cet état d'hallucination enthousiaste quand il arrive que certaines admirations se contredisent formellement : on s'avise alors que tel chef-d'œuvre juge et critique tel autre chef-d'œuvre, que les plus grands maîtres sont sujets aux circonstances de temps et de lieu, qu'il y a des mouvements

généraux dans l'histoire de l'art, où le génie individuel joue son rôle avec plus ou moins d'à-propos et d'autorité immédiate, et que d'ailleurs, les divers génies qui se sont partagé la souveraineté artistique se contrôlent et se délimitent entre eux. Définir, suivant nous, ce n'est pas diminuer l'admiration ; rendre à toutes choses leur proportion, leur couleur, leur accent, leur sens réel, ce n'est pas infirmer, mais confirmer l'histoire.

## I

Faut-il parler de l'apparition de Mozart à Paris, en 1764? C'était affaire de curiosité plutôt que d'art : il avait sept ans et n'était encore qu'un enfant-prodige. Au risque de scandaliser les dévots qui veulent tout admirer et se pâment précisément aux puérilités, nous dirons que cette période de la vie de Mozart ne nous intéresse que médiocrement. Qu'il ait étonné le roi, la reine, Versailles, qu'il ait tenu tête aux premiers organistes ou clavecinistes pour l'improvisation contrapontesque, qu'il ait joué sur un clavier recouvert d'une serviette, tout cela, sans doute, est merveilleux; mais nous ne pouvons nous décider à voir dans ces miracles du *bambino* les signes infaillibles d'une grande mission, les symptômes irrécusables du génie qui devait produire les partitions de *Don Juan* et des *Noces*.

A propos du *Miserere* d'Allegri, que le jeune Mozart saisit au vol dans la chapelle Sixtine et recopia tout entier de mémoire, un biographe, Oulibicheff, s'écrie : « Supprimez le virtuose, supprimez le compositeur, et il reste encore le copiste du *Miserere*, que force

vous sera de reconnaître pour le plus grand génie entre les musiciens. » N'est-ce pas abuser singulièrement de ce mot de génie que de le restreindre ainsi à un phénomène d'impressionnabilité nerveuse et de mémoire unies à un instinct merveilleux des combinaisons harmoniques? Le génie de Gluck, pour avoir été très-tardif, était-il moins sublime? Et Beethoven, dont l'enfance n'avait rien eu de légendaire, ne leur fut-il pas supérieur à tous deux? C'est qu'en effet il y a confusion de termes : ce qui caractérise par excellence le génie, c'est le don de la *création;* or, nous ne voyons ici que des prodiges de cette faculté d'assimilation que tous les enfants possèdent plus ou moins, mais qui, chez quelques-uns, éclate avec une impétuosité dévorante, et prend tous les caractères de la divination. Pascal enfant fut aussi merveilleux pour les sciences exactes que Mozart pour la musique; oui, mais ne fit-il pas cent fois plus de bruit au dernier siècle, ce jeune pâtre qui opérait les plus effrayants calculs, et résolvait les problèmes les plus abstraits, de tête, à l'improviste, à la stupéfaction des académies, au grand dépit des plus savants praticiens, qui, la plume à la main, mettaient très-longtemps à parvenir au même résultat, et non sans se tromper souvent et s'y reprendre à plusieurs fois? Ce mathématicien d'instinct ne devint pourtant ni un Pascal, ni un Newton, ni un Laplace : c'est que l'initiative intellectuelle lui manquait.

Il y eut avant Mozart bien d'autres phénomènes de musique, il y en eut encore plus après lui, surtout en Allemagne, où l'on se livra à une sorte de culture obstinée des enfants-prodiges : presque tous firent une complète faillite, à cet âge critique où l'enfant devient homme. Tout alors est remis en question : le génie de

la composition voudra-t-il visiter cet instrument singulier? Le virtuose même aura-t-il bien le sentiment profond des maîtres? On n'en peut rien savoir d'avance. Le véritable miracle pour Mozart, c'est que la mue de son organisation merveilleuse amena le génie, et que l'enfant-prodige passa maître : cela pouvait ne pas être, et cela fut. Certes, l'avantage fut grand alors, pour l'inspiration, de trouver tout prêt cet immense appareil de ressources fournies par l'association d'un instinct divinateur et d'une pratique assez longue déjà. Grimm citait ce mot d'un prince dilettante : « Des maîtres de chapelle, consommés dans leur art, meurent sans avoir appris ce que fait cet enfant de neuf ans. » La musique, qui pour tout autre était plus ou moins un travail, était pour lui comme une seconde nature, et c'est ce qui lui permit, plus tard, d'écrire sans effort chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre.

Ce qu'on a plus de peine à croire, et qui n'est pas moins vrai, c'est que toute sa réputation d'enfant-prodige, tout le bruit qu'il avait fait à ce titre en Allemagne, en Italie et en France ne lui servit de rien quand il voulut débuter sérieusement à vingt ans. Il y eut une période de transition inquiète et douteuse.

Il obtint force compliments à Munich avec son opéra italien *la Finta Giardiniera*, œuvre agréable, mais indécise, où l'originalité se laisse à peine entrevoir ; quant au succès même, il faut croire qu'il n'avait rien de très-décisif ni de très-rare, puisque la position du jeune maestro restait toujours précaire. Durant cinq ans il fut réduit à servir dans la chapelle de l'archevêque de Saltzbourg, aux appointements ridicules de 15 florins par an. C'est Léopold Mozart qui nous l'ap-

prend dans une lettre adressée au Père Martini ; par cette lettre, l'illustre professeur bolonais était prié d'écrire un mot de recommandation à l'électeur de Bavière, afin d'aider Wolfgang à trouver quelque position passable à Munich. Nous rappelons, en effet, que la prépondérance italienne était très-impérieuse à cette époque ; et c'était à ce point que les princes allemands n'admettaient de confiance que les artistes d'outre-mont, et renvoyaient leurs nationaux chercher des certificats en Italie.

La patrie étant aussi parfaitement inhospitalière et marâtre, il fallut se décider à la quitter, et c'est alors que fut décidé le second voyage en France. Il ne paraît pas qu'on ait pensé à l'Italie où pourtant Wolfgang avait fait fureur à l'âge de quinze ans, sous le surnom de *cavaliere filarmonico* : avec sa prodigieuse faculté d'assimilation, il avait attrapé en un tour de main la manière italienne, et l'on avait beaucoup applaudi son *opera seria* de *Mitridate*. L'Italie faisait fête assez volontiers aux étrangers, mais à charge pour ceux-ci d'adopter servilement les suggestions de la virtuosité vocale. C'est à ce prix que Hasse le Saxon était un des maîtres de l'opéra italien, que Gluck avait été entendu en Italie, que Meyerbeer y fut admis plus tard au nombre des plus heureux écolâtres de Rossini. Mozart, adolescent, avait pu s'amuser une fois de ce travail de *pasticcio* ; homme, il s'en souciait peu.

Sans être encore en pleine possession de son génie, il en avait fermement conscience ; on rencontre déjà de ces échappées dans ses lettres : « Ils pensent qu'étant petit et jeune, il ne peut y avoir rien là de grand ni de mûr ; ils en auront bientôt des nouvelles. »

Et ailleurs : « Je suis compositeur, je ne saurais enfouir le talent dont Dieu m'a gratifié, soit dit sans orgueil, car en ce moment je le sens plus que jamais. »

Il ne lui manquait donc plus que l'occasion pour se révéler, mais cette occasion, l'Allemagne la lui faisait trop attendre, et il savait que l'Italie ne la lui offrirait que sous condition; il se tourna vers Paris, qui était dès lors le point de mire de tout ce qu'il y avait d'illustre, d'élégant ou d'inspiré en Europe; c'était surtout la capitale des idées, des choses de l'esprit, mais le génie des arts pouvait venir par surcroît, et pour peu qu'on y fût célèbre en quelque genre que ce fût, c'était un brevet de célébrité pour le reste du monde.

Lors du premier voyage à Paris, en 1764, Mozart le père avait soupçonné qu'il y aurait là quelque chose à faire. Le règne de Rameau déclinait, et Gluck n'était pas encore venu. « Toute la musique française, écrivait-il, ne vaut pas le diable « (dans un autre endroit, il accorde pourtant que la musique vocale d'ensemble est meilleure qu'en Allemagne et qu'en Italie), » mais il s'opère de grands changements, et dans dix ou quinze ans, je l'espère, le goût français aura complétement fait volte-face. »

Le goût français ne fit pas précisément volte-face, puisque Gluck reprit les traditions de la tragédie lyrique de Lulli et de Rameau, mais il y eut certainement révolution, à cause de la grandeur du génie musical dont il ranima ces formes appauvries. Même après Gluck, il y aurait sans doute place pour un autre maître allemand : sur cette espérance, Wolfgang partit avec sa mère.

Chemin faisant, et comme pour l'acquit de sa cons-

cience et de son patriotisme, il tenta de nouveaux efforts pour s'établir en Allemagne. Il s'arrêta d'abord à Munich. Après trois semaines de démarches et de sollicitations, voici quel oracle fut rendu par l'électeur : « C'est trop tôt : qu'il aille en Italie, qu'il devienne célèbre. » On le renvoyait comme un écolier dans cette Italie où il avait fait si bruyamment honneur à son pays, et cette réponse lui était faite à Munich, deux ans à peine après les applaudissements de la *Finta Giardiniera !* Pour consoler son fils, Léopold Mozart lui écrit aussitôt : « Le paroxysme de l'engouement pour les Italiens ne s'étend guère au delà de Munich ; là il est à son apogée. A Manheim, tout est déjà allemand.... »

A Manheim, Wolfgang s'attarda pendant quatre longs mois et n'obtint rien, quoiqu'il y eût des places vacantes. Il perce un peu d'aigreur dans ses lettres, à ce moment ; il n'en est plus aux ardentes illusions du commencement de son voyage ; il ne s'écrie plus : « Je suis très-aimé, et combien ne m'aimera-t-on pas davantage quand j'aurai aidé la musique nationale allemande à prendre son essor sur la scène ! Et c'est ce qui arivera certainement par moi... » C'est ce qui arriva en effet, mais plus tard : *l'Enlèvement au Sérail* et *la Flûte enchantée* commencèrent au moins la réalisation de ce beau rêve.

Le dépit et la mobilité naturelle de son esprit l'amènent pourtant à dire en février 1778 : « J'ai fortement en tête de composer des opéras français plutôt qu'allemands, et italiens plutôt que français et allemands. Chez Wendling, ils sont tous d'avis que mes compositions plairaient extrêmement à Paris, car je sais assez bien m'approprier et imiter toutes sortes de styles... Je me réjouis pour le Concert spirituel de

Paris ; on dit l'orchestre fort bon et fort complet, et on pourra exécuter mes compositions favorites, savoir : des chœurs, et je suis très-heureux de ce que les Français y tiennent beaucoup... Ayez confiance en moi, dit-il à son père, je m'efforcerai de tout mon pouvoir à faire honneur au nom de Mozart : je n'ai aucune inquiétude à cet égard. »

## II

C'est avec cette belle confiance qu'il arriva à Paris, et d'abord tout lui sourit, lui réussit à miracle. Son vieil ami Grimm, plus influent que jamais, le reçut à bras ouverts ; il le présenta en ami dans le salon de Mme d'Épinay, il le mit en relations avec Noverre, maître de ballet, avec Legros, premier ténor de l'Opéra et directeur du Concert spirituel. Aussitôt on lui commande plusieurs morceaux d'un *Miserere*, une symphonie concertante, une partition de ballet dont Noverre réglera la danse, et, qui plus est, un opéra en deux actes. Gossec, le premier des symphonistes français, trouve admirables les chœurs de Mozart, et celui-ci l'appelle mon excellent ami, et sa mère écrit douze jours après l'arrivée : « Wolfgang est de nouveau célèbre et aimé ici à un point indescriptible. » Oui, mais il se glisse quelque contre-temps dans cette félicité, deux chœurs seulement sur quatre sont exécutés, et la symphonie concertante est retardée : voilà le pauvre maestrino dans le découragement et l'exaspération.

« S'il y avait ici un coin où les gens eussent de l'oreille pour entendre, du cœur pour sentir, un peu de goût

pour comprendre quelque chose à la musique, je rirais volontiers de toutes ces misères ; mais je suis malheureusement parmi des brutes (en ce qui concerne la musique) et il n'en peut être autrement, car ils portent en tout cet aveuglement de la passion. Non, il n'y a pas une ville au monde comme Paris. Enfin, je suis ici, il faut tout supporter pour l'amour de vous ; je remercierai Dieu tout-puissant si je sors d'ici le goût sauf. »

Quelques jours avant, il faisait une légère concession : « Messieurs les Français n'ont fait d'autres progrès que de savoir écouter enfin la bonne musique, mais d'entrevoir, de se douter que leur musique est détestable, mon Dieu, non! Et le chant !... *ohime*!... Si seulement aucune Française ne voulait se mêler de chanter des airs italiens, je leur pardonnerais encore leurs criailleries françaises, mais gâter de la bonne musique, c'est insupportable. » Ce furent d'autres cris et d'autres impatiences lorsqu'il commença à travailler sur une langue qui ne lui était pas familière : « Que cette maudite langue française est *chienne* (hundsfœttisch) pour la musique ! C'est une pitié ! L'allemand est divin en comparaison » (le paradoxe est fort). « Et les chanteurs, et les chanteuses ! On ne devrait pas seulement leur donner ce nom, car ils ne chantent pas, ils crient, ils hurlent, du nez, du gosier, de toute la force de leurs poumons... »

Un autre passage de la correspondance de Mozart nous donne la clef de toutes ces fureurs, qui s'expliquent mal dans une âme aussi bonne, aussi douce : « Le baron Grimm et moi nous nous sommes laissés aller à notre colère contre la musique de ce pays... » Le jeune homme était tombé précisément entre les mains d'un des fanatiques de la musique italienne,

d'un des champions les plus obstinés du coin de la Reine. Il y avait vingt-cinq ans que Grimm, Rousseau et plusieurs autres déclaraient la musique française exécrable et même littéralement, radicalement impossible, et ils n'en voulaient pas avoir le démenti. Quand on jette les yeux sur ce répertoire de critiques méprisantes et de grosses injures, on se demande s'il est question d'une ville peuplée de sauvages ou d'idiots. On a besoin de se souvenir qu'il s'agit de Paris, de cette ville qui était reconnue au contraire par les étrangers comme le centre de la civilisation et du goût.

Ce qui est tout à fait réjouissant, c'est que les critiques ou historiens de musique qui reprennent aujourd'hui la suite des pamphlets bouffonnistes ont brûlé d'admiration pour l'*Alceste* et l'*Orphée*. Qu'ils fassent attention aux dates ! Au moment de ce voyage de Mozart, il ne s'agissait plus de Rameau : *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste*, *Armide* étaient donnés, et composaient le répertoire de l'Académie de Musique ; c'était là ce qu'on appelait l'opéra français. Ces « brutes » et ces « animaux » dont parle le jeune Mozart, c'était le public enthousiaste d'*Armide* ; ces chanteurs atroces, c'étaient les interprètes favoris de Gluck, ceux qu'il préférait aux merveilleux roucouleurs d'Italie ; cette langue impossible, si « chienne » à la musique, c'était celle que Gluck avait définitivement adoptée, comme étant moins molle et plus expressive, celle que tant d'autres étrangers ont acceptée, la langue harmonieuse de Racine, la langue preste et facile de Voltaire ; enfin cette musique détestable, c'était Gluck même. Or, il n'y a pas moyen d'échapper à ce dilemme : ou bien Mozart, troublé par les contrariétés et prévenu par son ami

Grimm, était en tout ceci mauvais juge; ou bien Gluck était un sot, un vandale.

Dans notre étude sur Gluck nous avons cherché à démontrer que Gluck avait trouvé dans ses œuvres l'idéal de la *tragédie lyrique*, mais qu'il s'était trompé dans son système en croyant offrir le type de toute musique théâtrale; qu'on pouvait suivre moins strictement la déclamation et donner davantage aux beautés propres de l'art musical; enfin, qu'il y a plus d'un type de drame lyrique, comme aussi, grâce à Dieu! bien des tempéraments différents de génie. Si l'on veut dire que nos vieilles tragédies lyriques n'offraient pas la profondeur de travail harmonique de Bach et de Haydn, et que les chanteurs français n'avaient pas la voix roulante et rompue aux jeux de la vocalisation comme les *primi uomi* et les *prime donne*, j'y souscris; mais comment accorder, fût-ce même à Mozart, que les chanteurs préférés de Gluck étaient absolument dénués de sentiment et de goût, et qu'il n'y avait rien d'admirable à relever dans *Armide* ou *Orphée?* (1)

Il n'est parlé de Gluck dans aucune de ces lettres de W. Mozart, et pourtant Paris était plein de lui en ce moment. La chose est si bizarre qu'on soupçonnerait le premier éditeur de ces lettres d'avoir supprimé tous les passages qui concernaient l'illustre compa-

(1) N'est-ce pas l'occasion d'en finir avec cette anecdote apocryphe qui nous montre le jeune Mozart se jetant dans les bras de Gluck, à la première représentation d'*Alceste*, et s'écriant tout en larmes : « Les âmes de bronze! que leur faut-il donc pour les émouvoir? — Sois tranquille, petit, aurait répondu le vieillard, dans trente ans ils me rendront justice. » Il n'y a qu'une difficulté à cela, c'est que la première représentation d'*Alceste* eut lieu en 1776, et que Mozart ne vint à Paris qu'en 1778, de mars à octobre, précisément à une époque où Gluck n'y était pas.

triote. Le même artifice est sensible dans la *Correspondance de Mendelssohn*, récemment publiée. Mendelssohn, lui aussi, vint à Paris à vingt ans; lui aussi voulait écrire des opéras français, et, n'y pouvant réussir d'emblée, fit contre mauvaise fortune mauvais cœur. Il décréta que la musique théâtrale, en l'an 1832, était chose inférieure et indigne. « Si c'est là ce qu'il faut à mes contemporains, eh bien ! j'écrirai des oratorios. » Reportez-vous à cette date maudite, et vous rencontrerez *Guillaume Tell*, *le Comte Ory*, *Zampa*, *le Pré aux Clercs*, *la Muette*, *le Philtre*, *Robert le Diable*. Mendelssohn ne dit que deux mots sur le livret de ce dernier ouvrage, qui occupait alors tout Paris; il est évident qu'on a coupé ce qu'il disait de la partition. Nous comprenons jusqu'à un certain point son dépit : il était plus difficile d'arriver à l'Opéra et de se faire une position en France après *Robert le Diable* qu'avant. De même, quand Mozart fit ce voyage, il se heurta contre Gluck; la tragédie lyrique, ainsi restaurée, avait une vitalité assez grande pour régner encore un demi-siècle, et c'était jouer de malheur que d'arriver juste au moment de la première ferveur.

Est-ce à dire qu'il n'y aurait pas eu place pour un génie comme Mozart? Assurément si ; seulement le début était plus malaisé; il fallait plus d'esprit de suite et d'acharnement qu'il n'y en avait dans cette âme tendre et mobile. Tout eût marché à souhait si son père, qui s'était montré fort habile fermier du talent de son enfant-prodige, avait pu l'accompagner à Paris pour le produire compositeur français. Il eût pressé les librettistes, visité directeurs et acteurs; il eût pénétré jusqu'à la reine Marie-Antoinette, il lui eût rappelé qu'elle avait daigné jouer toute enfant avec

le petit Wolfgang à la cour de Vienne, et que celui-ci même avait demandé à l'épouser... Nul doute que Marie-Antoinette, qui avait soutenu avec tant de dévouement le vieux Gluck contre ses ennemis, eût beaucoup fait pour son camarade d'enfance.

Léopold Mozart, retenu à Saltzbourg, envoyait du moins conseils sur conseils à son fils, et je ne sais rien de plus sensé que ces lettres du vieux maître de chapelle. Il gourmande le jeune homme sur sa folle impatience : « Quand Gluck, quand Piccinni, quand tous les hommes de mérite ont-ils été connus? Gluck doit bien avoir soixante ans « (il en avait soixante-six), » et il n'y a guère que vingt-six ou vingt-sept ans qu'on a commencé à parler de lui ; et tu voudrais que, dès à présent, le public français ou seulement les directeurs de théâtre fussent convaincus de ta science comme compositeur, lorsque de leur vie ils n'ont rien entendu de toi, et qu'ils ne te connaissent depuis ton enfance que comme claveciniste distingué et d'un génie particulier? Il faut donc que tu te donnes de la peine pour percer, pour te montrer comme compositeur dans tous les genres, et pour cela, il faut saisir les occasions, chercher des amis infatigables, ne pas leur laisser de temps, les réveiller lorsqu'ils s'endorment et ne pas prendre pour fait ce qu'ils disent... »

« Quant aux ennemis, dit-il ailleurs, tu en trouveras partout, c'est le lot inévitable de tous les hommes d'un grand talent. Tous ceux qui, en ce moment, ont du crédit à Paris et qui ont fait leur nid, prétendent ne pas se laisser déposséder. Ce ne sera pas seulement Cambini; mais Stamitz, Piccinni et d'autres devront nécessairement être jaloux. Et Grétry n'en prendra-t-il pas de l'ombrage?... » Wolfgang n'avait eu encore

affaire qu'à un compositeur de grand renom, Gossec, et cet excellent homme l'avait franchement applaudi et appuyé. Ces hautes jalousies auxquelles Léopold préparait son fils n'étaient pas encore en éveil. Il y a cette chance favorable dans le jeu des hommes de génie qui commencent, qu'ils n'ont que de petits ennemis tant qu'ils sont obscurs, et que, lorsqu'ils ont l'honneur d'en rencontrer de grands, c'est qu'eux-mêmes ont déjà la force nécessaire pour les combattre.

## III

Au sujet de la barbarie des parisiens, voici les sages réflexions qui viennent sous la plume de Mozart père : « J'apprends avec déplaisir qur les Français n'ont pas encore modifié tout à fait leur goût ; cependant, crois-moi, cela arrivera insensiblement, car ce n'est pas peu de chose que de refondre toute une nation. C'est déjà beaucoup qu'ils puissent écouter ce qui est bien ; ils arriveront peu à peu à sentir la différence entre le bon et le mauvais... » C'est parler d'or. N'est-il pas absurde de s'étonner qu'un public ne comprenne pas tout de suite tels ouvrages, tels génies, telles beautés supérieures et complexes auxquels il n'est pas accoutumé , lorsque l'on convient qu'il est besoin pour l'individu d'une certaine éducation, d'une certaine accoutumance pour bien écouter et bien apprécier? On avoue même que cette éducation du goût ne peut pas servir d'un art à l'autre, et qu'un homme, très-raffiné connaisseur en littérature ou en peinture, peut n'avoir que des jugements très-super-

ficiels, très-naïfs en musique. Or, on demande au public, — cet être vague et mobile dont on pourrait dire, en empruntant à la philosophie une de ses formules, qu'il *n'est* pas, mais qu'il *devient*, — on demande au public cette justice sûre et immédiate, dont on dispense les hommes les plus distingués !

Ce n'est pas tout : on admet que certains tempéraments d'artistes ou d'amateurs ne soient pas également sympathiques à tous les genres d'œuvres et de génies, et que cela entraîne à des jugements très-réformables les gens qui semblent le plus compétents ; puis l'on ne veut pas admettre que les diverses nations aient des tempéraments divers, et que lorsqu'un maître ou une œuvre se présente devant un public étranger, il y ait entre le public et l'œuvre comme un malentendu préalable qui ne peut se dissiper à la première audition !

Il y a deux moyens de faire ce rapprochement précieux : ou bien le public sortira, jusqu'à un certain point, de ses vieilles habitudes nationales, et consentira à une sorte d'éclectisme qui multiplie et ravive ses plaisirs, — c'est ce que nous voyons aujourd'hui à Paris, où la chose est relativement nouvelle, et a demandé bien du temps, bien des compromis successifs ; — ou ce sera l'homme de génie qui se prêtera au goût de la nation qu'il visite : à ce prix est le succès immédiat, et l'expérience a montré plus d'une fois combien ces greffes artistiques sont fécondes.

Ce que nous affirmons là en principe, à l'aide de l'histoire, le bonhomme Mozart en avait l'instinct très-net : sans écouter les doléances de son fils sur le goût foncièrement, finalement mauvais des Parisiens, il lui dit et lui répète sur tous les tons : « Suis mon conseil, consulte avant d'écrire, *apprécie le goût de la nation*,

écoute et étudie leurs opéras. Je te connais, tu peux tout imiter. N'écris pas à la hâte, l'homme de raison ne se le permet jamais. Examine bien les paroles d'avance avec le baron de Grimm et Noverre, commence par des esquisses, fais-les-leur entendre. Tout le monde procède ainsi. Voltaire lit ses poëmes à ses amis et écoute leur jugement... » Ailleurs, il lui conseille de bien « étudier l'accent véritable de la langue » — il ne commence pas, lui, par déclarer le français impraticable en musique, et revient à sa thèse favorite : « Je t'en prie, avant d'écrire pour le théâtre, écoute bien leurs opéras, et vois bien ce qui leur plaît spécialement. Tu vas devenir tout à fait Français... »

Or, il se trouvait que le jeune maestro, si impatient et si dolent, ne pouvait seulement prendre le temps d'étudier, suivant le conseil de son père, tant il était accablé de commandes. A peine descendu à Paris, il lui avait fallu écrire des chœurs pour le Concert spirituel, et deux de ses chœurs avaient été joués. Il avait écrit deux morceaux pour des ballets de Noverre (*les Petits Riens*, *Annette et Lubin*), et ces airs avaient été très-applaudis à l'Opéra. Il est vrai qu'il n'avait pu y mettre son nom ; mais quel artiste à vingt-deux ans ne s'estimerait très-heureux de pouvoir ainsi faire ses preuves et prendre pied sur le premier des théâtres ? Il allait faire un opéra en deux actes, et ce serait son début le plus sérieux. Sa symphonie concertante n'avait pas été jouée, et Legros était un monstre, mais voici que ce monstre lui commandait une grande symphonie qui devait ouvrir le concert du jeudi saint !

Rien n'est plus amusant que la lettre où Mozart annonce cette symphonie à son père ; dans la peur affreuse qu'il se fait du public parisien, il prend le parti

de l'injurier d'avance; — avait-il donc été si gâté dans son pays? « J'en suis moi-même très-content (de la symphonie). Plaira-t-elle? c'est ce que j'ignore, et je m'en inquiète peu, à dire vrai. Je réponds qu'elle satisfera le petit nombre de Français de bon sens qui se trouveront là; quant aux imbéciles, ce ne serait pas grand malheur si ma symphonie n'avait pas le don de leur plaire. Et cependant j'espère que même les ânes y trouveront leur part qui leur plaira, et puis, je n'ai pas manqué le *premier coup d'archet.* Comme les animaux en font une affaire! Que diable! je n'en vois pourtant pas la merveille. Ils commencent ensemble... comme on fait partout. C'est à crever de rire. »

La boutade est jolie, d'autant plus jolie qu'elle est juste par surcroît. Cette superstition niaise du premier coup d'archet, dont le public n'était pas encore bien revenu il y a trente ou quarante ans, du temps d'Habeneck et de la fondation de la Société des Concerts, cette superstition datait du temps de Lulli; elle était d'une modestie touchante, j'allais dire navrante : en s'appliquant ainsi au premier coup d'archet, l'orchestre novice ne s'engageait pas à jouer en mesure le reste du morceau.

Quant aux premières phrases, où l'on sent que la peur rend Mozart furieux, leur moindre tort fut de tomber à faux. La symphonie (c'est la symphonie en *ré*, dite symphonie française) fut exécutée avec le plus grand succès. C'est l'auteur qui nous l'apprend : « Elle a extraordinairement plu... Dès le milieu du premier *allegro*, il parut un passage que je savais devoir plaire : tous les auditeurs furent ravis, et il y eut un grand applaudissement. L'*andante* plut également, mais surtout le dernier *allegro*; au *forte*, les mains partirent et

les *bravos* s'unirent aux instruments. Aussitôt après la symphonie, j'allai dans ma joie au Palais-Royal, je pris une glace, je dis le chapelet comme je l'avais promis, et je rentrai. »

Ainsi ces *ânes*, ces *brutes*, ces *animaux* avaient *compris*. Je ne cite pas le passage entier, car j'ai déjà bien abusé des citations ; le ton en est très-bizarre, à la fois joyeux, avec un reste de mauvaise humeur : cela fait penser à ces enfants qui, lorsqu'on leur a prouvé qu'ils avaient tort, continuent à pleurer tout en riant, pour n'en pas avoir le démenti.

Le premier pas était fait dans la voie du succès, le reste allait de soi, et cependant il fallut s'arrêter là. C'est qu'une grande douleur était venue frapper Mozart à ce point de sa réussite et de ses espérances : sa mère était morte entre ses bras. Il venait de s'apercevoir que les Français étaient capables d'un peu de goût, il éprouva dans cette cruelle occurrence qu'ils pouvaient avoir du cœur au besoin. Mme d'Épinay le prit aussitôt dans sa maison, et fut avec lui comme une autre mère. « Je vous écris dans la maison de Mme d'Épinay, disait-il à son père, et suis aussi heureux qu'on peut l'être dans mon état. »

Il resta un mois encore à Paris, et notez que dans ses dernières lettres il ne parle plus de quitter la France et ne se plaint plus de la fortune. La symphonie a eu l'approbation générale, et Legros est si content qu'il avoue que c'est sa meilleure symphonie ; Legros est maintenant tout à fait à lui ; puis il est question de divers autres travaux... Sans aucun doute, Mozart allait prendre une grande position à Paris, et de quelles conséquences n'eût pas été l'intronisation d'un tel génie à côté de Gluck pour notre école

d'opéra, pour le progrès du goût musical en France! Il eût représenté, en face du grand tragique, un type d'opéra plus humain, plus varié, d'un pathétique plus tendre et d'une imagination plus riche. C'était pour Gluck un rival autrement digne que Piccinni, et qui eût poussé le vieux lutteur à des efforts encore plus sublimes. Et si Piccinni obtint des partisans, combien Mozart n'en eût-il pas trouvé, dès que la connaissance eût été faite? Il dut plus tard en rêver quelquefois, quand les Viennois lui préféraient un Martini, un Salieri, et ne lui offraient que les restes de leurs succès.

Le vieux Léopold Mozart en décida ainsi : la mort de sa femme lui faisait plus que jamais craindre le poids d'une vieillesse solitaire; il avait besoin de son fils auprès de lui, et, pour le rappeler, il trouva autant de raisonnements qu'il en avait accumulés d'abord pour l'engager à persévérer en France. Pour la première fois, il devint mauvais conseiller, par égoïsme paternel; il lui promettait de plus beaux succès à Manheim et à Munich, il avait obtenu pour lui une position « convenable » à la chapelle de Saltzbourg, il avait même engagé sa parole : « Or, maintenant, ajoutait-il en manière d'argument suprême, il s'agit de savoir si tu crois que j'ai encore de la tête, si tu penses que je veux ton bien, et *si tu veux que je vive ou que je meure.* » A cette dernière raison, Wolfgang ne pouvait résister. Il partit donc, et nous pensons que ce ne fut pas alors sans regret. Il ne devait plus revenir en France que par ses œuvres.

A ce moment, le génie de Mozart était adulte; il le montra bien, sitôt que l'occasion lui fut donnée : *Idomeneo* ouvrit la série des chefs-d'œuvre. Dès le premier acte de cette partition, dès les premières scènes,

quelle révélation! D'où vient cette puissance expressive, mêlée partout au chant et à l'orchestre? D'où viennent ces accents pathétiques et tous ces grands récitatifs si éloquents, si animés? Nous voilà loin de *la Finta Giardiniera*, ce pâle et timide pastiche des opéras italiens. On comprendrait que le seul progrès de l'âge eût rendu l'inspiration plus forte et plus originale; mais il y a quelque chose ici d'absolument nouveau : c'est l'intelligence du drame. Avant d'éclater dans l'œuvre même, cette intelligence s'accuse nettement et s'épanche dans les observations critiques de toutes sortes dont la correspondance de Mozart est remplie (1780-1781).

Comment ce sens nouveau s'est-il éveillé en lui? Ce ne sont ni les opéras de Salieri, ni ceux de Hasse qui ont fait le miracle. Oulibicheff n'hésite pas à signaler en cela l'influence de Gluck : « Dès son entrée dans la carrière de musicien réformateur, Mozart marcha sur les traces de Gluck en ce qu'il fut penseur et logicien comme lui, qu'il raisonna profondément l'effet dramatique combiné avec l'effet musical. »

Le voyage en France n'avait donc pas été tout à fait perdu. Durant six mois, Mozart avait entendu les grands opéras de Gluck; et pendant que son esprit s'associait aux ironies de Grimm, son âme sincère se pénétrait involontairement, comme à son insu, des conditions et de la nécessité des vraisemblances dramatiques. Il y a certes plus d'un accent d'*Iphigénie en Aulide* dans les récitatifs de son *Idoménée*; et l'on retrouve dans ses autres opéras plus d'un effet qui a ses antécédents chez Gluck. Nous avons déjà pu signaler deux de ces analogies dans notre analyse *d'Alceste*; on en trouverait ailleurs d'aussi remarquables.

Est-ce à dire que Mozart soit un disciple de Gluck? A proprement parler, non.

Il ne le fut pas un instant, même dans son *Idoménée:* cette influence en rencontrait d'autres dans son esprit, qui voulaient bien s'allier avec elle, mais non pas abdiquer. Le style de l'*Idoménée* est à égale distance de la tragédie lyrique et de l'opéra italien. Jamais Mozart ne sacrifia la musique au drame comme Gluck; il resta virtuose à demi; ses chanteurs ne renonçaient pas à chanter pour déclamer. Dans le travail harmonique et orchestral, il se montre déjà le successeur légitime d'Haydn et de Sébastien Bach. Puis son tempérament personnel se révèle ici sincèrement : au lieu des façons abruptes et austères de l'auteur d'*Armide*, nous trouvons partout l'euphonie dans le style, et dans l'inspiration la grâce et la tendresse infuses. En un mot, c'était Mozart. D'autres sujets, de proportions et de natures diverses, devaient lui passer par les mains et lui demander la vie; mais sa manière est définitive, son génie est fait.

Nous n'avons pas à suivre Mozart dans le reste de sa carrière : nous attendons seulement *les Noces de Figaro*, *la Flûte magique*, *Don Juan*, *l'Enlèvement au sérail* et *Cosi fan tutte* à leur arrivée en France.

## IV

Ce fut deux ans après la mort de Mozart que le public parisien entendit pour la première fois un opéra de lui. S'il avait assez vécu pour être témoin de l'é-

preuve, il eût trouvé là trop belle et trop légitime occasion de se plaindre du mauvais goût français; ne pouvant prévoir quelles brillantes, quelles définitives revanches nous lui gardions, il n'eût pas manqué de renouveler les excommunications de son ami Grimm. *Le Mariage de Figaro*, joué à l'Opéra, ou, pour parler le langage du temps, sur le théâtre de la Nation, en 1793, n'obtint pas même un succès d'estime, pas même un échec éclatant : la recette étant tombée à un chiffre pitoyable dès la cinquième représentation, il fallut retirer l'ouvrage.

Disons, pour la justification du public, que le maître lui-même aurait eu peine à reconnaître son œuvre, tant elle était travestie. Et d'abord n'était-ce pas une erreur que de confier une *comédie* musicale aux acteurs de l'Opéra, exclusivement habitués à la tragédie, à la grande déclamation de Gluck? Lays, le meilleur de tous, était, dit-on, d'une lourdeur insupportable dans le personnage de Figaro, et nous le croyons sans peine : qu'on demande à quelqu'un de nos forts ténors d'opéra de chanter *l'Enlèvement au Sérail* ou *le Barbier de Séville*, il sera mauvais, mais sans crime.

Ce n'est pas tout : l'auteur de cet arrangement, Notharis, avait cru faire merveille en substituant aux récitatifs le dialogue de Beaumarchais. Nos tragédiens lyriques durent se couvrir de ridicule en s'essayant pour la première fois à parler, dans une pièce qui les mettait en concurrence directe avec Dugazon, Fleury, Batiste, mademoiselle Contat... Puis, quelle longueur de spectacle! Toute cette grande partition intercalée dans toute cette grande comédie!

C'était bien pis qu'un double emploi : c'était le

mariage forcé de deux œuvres parfaitement antipathiques, en dépit du canevas commun.

Il n'est pas que vous n'ayez entendu parfois des gens de beaucoup d'esprit professer que Mozart n'a rien compris à la comédie de Beaumarchais, et n'a fait que rêver à côté du sujet. Vous avez rencontré aussi des dilettantes qui déclarent ne pouvoir s'habituer à la pièce de Beaumarchais : elle leur semble froide, nue; ils attendent les morceaux à leur place, un orchestre invisible les leur joue derrière le comédien. Les amants jaloux de la comédie, pour peu qu'ils aient entendu *Il Barbiere* ou *le Nozze*, sont poursuivis jusqu'au Théâtre-Français par le même genre d'obsession, — seulement ils s'en fâchent.

La musique se venge ainsi de cette boutade de Beaumarchais, qui a fait fortune comme tant d'autres mots de peu de sens et d'heureuse tournure : « Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. » La musique pourrait répondre qu'elle exprime même l'indicible... Mais à quoi bon cette querelle? La musique et la littérature sont si parfaitement indépendantes et maîtresses d'elles-mêmes! Ce sont deux génies distincts, et il faut plaindre ceux qui n'en goûtent qu'un seul, et qui partent de cette impuissance pour nier l'esprit au nom du sentiment, ou le sentiment au nom de l'esprit. Admirons, chacune à part, ces comédies et ces partitions. Persuadons-nous bien qu'il n'y a que fort peu de rapports entre celles-ci et celles-là, que chaque œuvre est complète et n'a rien à regretter.

Franchement, qu'est-ce donc que la musique empruntait à la comédie? Des sujets dont l'invention n'a rien de bien rare et dont tous les éléments étaient

connus longtemps avant l'emploi qu'en fit Beaumarchais : — d'une part, un tuteur épris de sa pupille, une fillette qui préfère aimer et se marier à sa guise, un seigneur déguisé qui veut être adoré pour lui-même, un adroit serviteur, brochant et intriguant sur le tout, sans oublier le balcon, l'échelle de soie et la guitare traditionnelles; —d'autre part, que voyons-nous? un valet et une soubrette qui s'entendent pour esquiver le droit du seigneur, une épouse délaissée qui entre dans leurs intérêts, puis un double travestissement, grâce auquel seigneur et valet viennent se faire attraper comme deux sots par leurs femmes...

Pour Beaumarchais lui-même, ce n'était là que des *canevas;* mais l'inspiration, au lieu de se formuler pour lui en mélodies, en rhythmes, en harmonies, faisait germer et foisonner dans son esprit toute une *partition d'idées.* Il écrivait alors ce dialogue abondant, hardi, souple, vivant; il lâchait la bride à cet esprit frondeur qui, en badinant autour d'une amourette, touche à tout dans nos lois et dans nos mœurs. Ajoutez à cela d'ingénieux détails, et surtout cet assaisonnement de sel gaulois jeté à profusion et qui conserve à l'œuvre sa fraîcheur et sa vivacité primitives, vous avez le meilleur de la comédie de Beaumarchais, et c'est précisément ce que la musique a été obligé de lui laisser.

Elle reprend l'imbroglio avec ses quatre ou cinq personnages et son heureuse contexture, et lui prête à nouveaux frais une vie magique. Où l'esprit de Beaumarchais sifflait comme un merle, le génie rossinien va chanter comme un rossignol; la grêle d'ironie se change en pluie de perles sonores, et nous avons alors un hymne incomparable à la jeunesse et à l'amour

joyeux. Au moins Rossini a-t-il gardé tous les caractères de la pièce française; il en a conservé et redoublé même l'insouciance et le *sans-cœur*. Sa Rosina, par exemple, est la *ragazza* la plus friponne qui ait jamais vocalisé dans un opéra bouffe. L'amour l'affole et l'enivre sans jamais l'attendrir, et l'on ne conçoit pas qu'elle puisse devenir la comtesse sentimentale des *Nozze*.

Le génie particulier de Rossini l'inspirait ainsi et le préservait des contre-sens sublimes où est tombé, nous voulons dire où s'est élevé Mozart, versant partout un baume délicieux de poésie et de tendresse sur la gaieté nerveuse et sur les pétillements d'idées du comique français, changeant l'âme des personnages et faisant par exemple de ce gentil polisson de Chérubin un vrai chérubin du ciel. La romance du Page devient une extase; l'air: *Non so più cosa son*, dans son ivresse et sa vive ardeur, conserve encore je ne sais quelle suavité angélique. Nous n'accordons pas aux mélomanes que *Cherubino* fasse tort à Chérubin : celui-là est un type purement idéal qui n'a vécu que dans les rêves; c'est un page qui n'est pas un page, et Dieu me garde de m'en plaindre : la conception de Mozart est d'un génie si rare! Mais l'autre Chérubin a un grand mérite aussi, celui de *vivre* : il tire son charme de la réalité humaine, observée ou plutôt surprise en cette crise indicible et curieuse qui s'appelle l'adolescence.

Il est vraiment inutile de comparer les deux œuvres, car elles ne se rencontrent jamais. Bien qu'il ait des choses charmantes et bien senties, ne demandez pas à Beaumarchais la poésie et la tendresse profonde de Mozart; encore que celui-ci ait maint accent d'un fin comique et que l'intelligence scénique anime bien

des scènes musicales (il suffit de citer le merveilleux finale du deuxième acte, tout l'imbroglio du dernier), il faut franchement oublier, en écoutant *le Nozze*, la vérité d'observation et l'esprit de la pièce française, et surtout le pamphlet révolutionnaire dont elle est doublée. La musique de Mozart n'a jamais prétendu renverser un gouvernement, mais en revanche elle nous transporte dans les pures régions de l'idéal. On ne saurait tout faire à la fois.

En résumé, *le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro*, qui valent la peine d'être dits, valent aussi la peine qu'on les chante. Et il est plaisant que ce soit tout juste à l'auteur de *Figaro* que cette fortune soit échue, de subir deux fois la conquête du génie musical, et de se voir contester par lui la gloire la plus essentielle de ses créations.

Qu'on réunisse en un même spectacle Beaumarchais et Rossini, il n'y a point d'inconvénient. Ces deux génies également sceptiques en matière de sentiment peuvent s'entendre ensemble, mais il y a incompatibilité d'humeur entre Beaumarchais et Mozart. Le dialogue de l'un reprenant tout à coup après quelque suave mélodie de l'autre, devait produire l'effet d'une aigre dissonance; et d'autre part, la musique était mise à chaque instant en flagrant délit de contre-sens par la comédie qui rétablissait la vraie physionomie des caractères. On avait voulu faire l'addition de deux chefs-d'œuvre, et c'était une annulation réciproque. L'annulation fut si complète qu'il ne reste aucune trace du mouvement de curiosité que l'épreuve aurait dû exciter.

Il faut dire aussi qu'on était en 1793, et que Mozart n'était pas le musicien prédestiné d'un tel moment.

L'arrangement de *la Flûte enchantée*, donné à l'Opéra en 1801, sous le titre des *Mystères d'Isis*, trouva le public parisien en meilleure disposition et fit la plus vive impression. Cette impression est consignée sincèrement dans le feuilleton du *Journal des Débats*, qui suivit la première représentation, et nous avons eu l'idée de l'y aller chercher. Ce qui prouve bien que la tentative de 1793 était passée inaperçue ; c'est qu'en 1811, on regardait encore Mozart comme un maître inconnu.

## V

« Un chef-d'œuvre de musique, d'un genre tout à fait neuf, excitait depuis longtemps l'admiration de l'Allemagne, mais c'était encore un mystère pour la France. *La Flûte enchantée* n'enchantait encore que les étrangers, et la nation française, très-susceptible d'enthousiasme, n'était pas encore initiée à ces enchantements. » (Je donne tous ces *concetti* pour ce qu'ils valent, et j'en passe !) « Mozart lui-même était un compositeur mystérieux, génie original qui paraissait quelquefois bizarre, parce que ses idées n'étaient pas toujours bien saisies par les artistes routiniers, grand peintre de la nature, et par cela même très-étrange dans un siècle où la musique n'est plus qu'un prestige de l'art ; le seul que l'Allemagne, si féconde en grands musiciens, pût nommer après Haydn » (le critique de 1801 ignore-t-il les noms de Bach, de Handel?) « Il était peu connu en France et par conséquent vanté comme un prodige. On avait entendu aux Bouffes et dans les concerts quelques morceaux charmants de

cet homme singulier, et ces morceaux étaient dans le genre dramatique ; on avait essayé de temps en temps certaines symphonies, mais la composition en était d'un caractère si nouveau, que les plus experts praticiens n'y pouvaient rien déchiffrer. Ces virtuoses, qui exécutaient tout à livre ouvert, en étaient réduits, après dix répétitions, à épeler Mozart... »

Ceci est certainement exagéré, car il y avait longtemps que l'on jouait à Paris les symphonies de Haydn; on venait de donner l'oratorio de la *Création*, et Mozart après cela ne pouvait paraître si monstrueux. Ce qui est certain, c'est qu'il jouissait alors de tout le prestige d'un génie célèbre et inédit : si ce n'était pas la méfiance armée que M. Wagner trouva chez nous à sa première apparition, c'était quelque chose comme l'appréhension respectueuse dont Weber et Beethowen étaient l'objet vers 1820. Ces préventions tombèrent subitement à l'audition des *Mystères d'Isis*, et Mozart apparut comme un maître, non-seulement au public, mais aux compositeurs. Jugez-en par cette boutade finale du feuilletoniste : « Le style simple, naturel et pur de cette musique est d'un mauvais exemple. C'est une espèce de scandale pour les gens de l'art. La terreur s'est répandue dans le camp des compositeurs, des auteurs, des symphonistes ; ils craignent que le succès de ce nouveau genre ne dégoûte les habitués de l'Opéra. Ils demanderont désormais de la mélodie et non pas du bruit. Quel désordre ! quelle révolution dans l'empire musical ! Ils voudront que la musique les touche, les amuse, sans les étourdir. Quelle injuste prétention ! C'est comme si les malades voulaient être guéris par les médecins. »

A cette époque, en effet, Méhul excepté, l'école

française était assez pauvre. — Le critique fait encore compliment aux arrangeurs de leur fidélité à respecter l'œuvre originale, et il donne à l'appui les meilleures raisons : « Si Mozart ressemblait à la plupart des compositeurs actuels d'Italie, dont les morceaux brillants n'expriment rien et charment l'oreille sans rien dire à l'esprit, on eût pu ajuster à un autre poëme la musique de *la Flûte enchantée*. Mais Mozart n'a pas une note qui n'ait un sens. Surtout l'expression musicale est parfaitement analogue au sujet. Et c'est un Allemand, ajoute-t-il, qui nous ramène à la nature, au bon goût, à la vérité !... »

Il n'y avait qu'une objection à cette tirade, c'est que l'œuvre originale, au contraire, avait été toute défigurée. Au lieu d'un opéra comique, alternativement chanté et parlé, on faisait un grand opéra avec récitatifs et ballets surajoutés : le rôle de la Reine de la Nuit était coupé dans la partition, le célèbre duo de Pamina et de Papageno était devenu, je ne sais pourquoi, un trio ; bon nombre de morceaux étaient supprimés et remplacés par d'autres tirés d'autres ouvrages du maître ; — enfin le vandalisme était poussé au point que de beaux dessins d'accompagnement étaient comblés avec du placage,.. On prête un mot charmant à Lachnitz, l'auteur de cet arrangement : — un allemand, s'il vous plaît ! — un jour qu'il entendait *les Mystères d'Isis* au balcon de l'Opéra, il fut pris d'un transport d'enthousiasme mêlé d'attendrissement. « C'en est fait, s'écria-t-il, je ne veux plus composer d'opéra... je ne ferai jamais mieux ! » — Il tint parole.

Malgré tout, le succès fut grand, l'œuvre resta vingt-cinq ans au répertoire et fournit cent trente représentations.

Mozart était adopté en France. Encouragé par cette vogue, un certain Elmenreich vint établir, en 1802, en plein Paris, dans la Cité, un Théâtre Mozart où l'on chanta un certain nombre d'opéras allemands dans leur langue maternelle. L'inauguration se fit avec *l'Enlèvement au Sérail.* Une des artistes de cette troupe était la propre belle-sœur de Mozart, Mme Lange (Aloyse Weber). En 1825, une autre troupe allemande vint à Paris et donna des représentations à la salle Favart après la saison italienne. La troupe de Rœckel, qui possédait le célèbre ténor Haitzinger, chanta, entre autres chefs-d'œuvre, *la Flûte enchantée*, *l'Enlèvement au Sérail* et *Don Juan*. Mais la langue allemande n'est pas assez couramment sue en France, et la colonie germanique n'est pas assez considérable parmi nous pour offrir des chances de durée aux entreprises de ce genre.

**

Revenons aux traductions françaises.

Après le *Mariage de Figaro* et *la Flûte enchantée*, ce fut le tour de *Don Juan* d'être massacré à l'Opéra. Un pianiste célèbre, musicien de mérite au demeurant, Kalkbrenner, chargé de l'arrangement musical, y avait intercalé des gentillesses de sa façon ; l'ouvrage original était en lambeaux ; partition et livret étaient renversés de fond en comble : « Un seul morceau, dit Castil Blaze, était resté ferme en sa place, un seul, entendez-vous ? un seul, et ce morceau, c'est l'ouverture. » Et il cite quelques-uns des plus monstrueux changements : le duo de Don Juan et d'Anna, l'entrée du commandeur, le duel et le trio des trois basses étaient supprimés ; supprimé aussi l'air superbe : *Or sai chi l'onore*, et le sublime récitatif qui le pré-

cède; le trio des masques était chanté par trois alguazils :

> Courage, vigilance,
> Adresse, défiance!
> Que l'active prudence
> Préside à nos desseins.

Les arrangeurs s'étaient-ils seulement aperçus qu'en substituant deux voix d'hommes aux deux sopranes ils renversaient les harmonies? Le duo de Don Juan et de Leporello dans le cimetière, au pied de la statue du commandeur, était devenu un duetto d'auberge, etc. On peut dire, à l'honneur du public de notre génération, qu'il ferait tomber à l'instant sous les sifflets une telle parodie. A cette époque, on n'y prenait pas trop garde, et *Don Juan* ainsi défiguré fut encore joué une trentaine de fois.

On vit ensuite en 1812 un pastiche de morceaux empruntés de toutes mains, à Haydn, à Mozart et à d'autres maîtres, sous ce titre : *le Laboureur chinois*. — Le plaisant de cette histoire des pastiches, c'est que Castil Blaze, qui les signale avec une indignation amère dans ses annales de l'Académie de musique, n'a jamais procédé autrement durant sa mémorable campagne de l'Odéon. Il est hors de doute que les traductions qu'il donna des chefs-d'œuvre de Weber, de Rossini, de Mozart, eurent une influence décisive sur le goût du public parisien, et forcèrent par suite les compositeurs français à écrire d'un style plus nourri et plus fort; mais on sait aussi qu'il obtint ce résultat à l'aide de pastiches où des morceaux de divers maîtres étaient centonisés, — et qui étaient même enrichis quelquefois de sa propre musique, ainsi de la *Forêt de Sénart*, des *Folies amoureuses*, — ou bien avec des

traductions plus ou moins remaniées du *Freyschütz*, du *Barbier de Séville*, d'*Otello*, de *Don Juan*, des *Noces*.

Il nous jure que cela était tout à fait nécessaire pour apprivoiser le public de son temps à de nouveaux tempéraments de génie; soit! mais aujourd'hui, grâce à Dieu! ce travail d'arrangement est devenu tout à fait inutile. De même qu'on en arrive à applaudir les chefs-d'œuvre antiques ou étrangers simplement traduits (comme *Macbeth*, *le roi Lear*, *Électre*, joués il y a quelques années à l'Odéon), de préférence aux paraphrases de Ducis et des tragiques de la même école (nous ne disons rien des immortelles tragédies franco-grecques et franco-latines du dix-septième siècle; c'est un génie à part, dont nous ne pouvons démêler en peu de mots les conditions singulières), de même, il est permis d'offrir de prime abord au public les partitions toutes pures d'*Oberon*, de *l'Enlèvement au sérail*. L'*Idoménée*, qui n'a jamais été joué en France, peut se présenter, il y sera compris aussitôt. On consent volontiers à faire abstraction de certaines circonstances de style ou de goût qui ne sont plus dans nos mœurs littéraires ou artistiques, pour jouir de l'œuvre originale, pour ne rien perdre de sa saveur et de sa physionomie natives.

L'Allemagne possédait bien avant nous cet éclectisme, cette sociabilité musicale. L'Italie y arrivera sans doute à son tour, il y a déjà quelques symptômes en ce sens; à Milan et à Florence on commence à connaître la musique classique de symphonie, de quatuor. Les opéras de Meyerbeer et le *Faust* de M. Gounod, ont forcé la porte des théâtres de la Péninsule, grâce aux artistes français qui sont maintenant en

nombre dans les troupes italiennes, grâce aux Italiens aussi, qui sont obligés d'apprendre ces ouvrages à Londres ou à Pétersbourg. Mais ne demandez aux *impresari*, aux virtuoses d'outre-mont, ni *Don Giovanni* (1), ni *le Nozze*, ni l'*Idomeneo*, ni *la Clemenza di Tito*, ni *Cosí fan tutte*, tous ces chefs-d'œuvre que Mozart a écrits dans leur langue ; en conscience, comment feraient-ils pour cet étranger ce qu'ils ne font pas pour leurs vieux maîtres, pour Pergolese, Cimarosa, Paisiello ?

## VI

Stendahl, qui avait beaucoup vécu en Italie dans le premier quart de ce siècle, et recueillait les conversations des vieux dilettanti, nous a raconté les mésaventures que les opéras de Mozart avaient subies dans la Péninsule. Quand le bruit du succès de *Don Juan* eut passé les Alpes, les théâtres songèrent à monter ces ouvrages, non sans quelque dédain préventif pour le *Tedesco*. A Rome, « les symphonistes italiens se mirent à travailler, mais il ne sortait rien de cet océan de notes qui noircissaient la partition. Les paresseux appelèrent cela de la barbarie : ce mot fut sur le point de prendre, et l'on faillit renoncer à Mozart. Cependant quelques jeunes gens riches trouvèrent ridicule pour des Italiens de renoncer à de la musique comme trop difficile ; ils menacèrent de retirer leur protection

(1) Pourtant nous avons vu il y a cinq ou six ans, *Don Giovanni* au théâtre Pagliano de Florence, mais c'était un artiste venu d'Allemagne, Steller, qui tenait le principal rôle. A défaut de style, il y avait assez de verve dans l'ensemble.

au théâtre, et l'on donna enfin l'œuvre de Mozart. Pauvre Mozart!... jamais on n'avait vu un pareil charivari! Les morceaux d'ensemble et particulièrement les finales produisaient une cacophonie épouvantable. »

Les accompagnements surtout semblaient d'une violence et d'une indiscrétion extrêmes : et quelqu'un dit assez plaisamment : *Gli accompagnamenti tedeschi non sono guardie d'onore pel canto, ma gendarmi.* Il paraît cependant qu'un prince romain s'y obstina, fit travailler pendant six mois des chanteurs et des symphonistes sur les principaux morceaux d'ensemble de *Don Juan*, et obtint un beau résultat. On se décida dès lors à jouer Mozart tant bien que mal. On n'osait pas trop en médire, mais on l'appelait *questo mostro d'ingegno.* « Aujourd'hui, ajoutait Stendahl en 1823, Mozart est à peu près compris en Italie, mais il est loin d'y être *senti.* »

Ailleurs pourtant, Stendahl prophétise que cette musique finira par plaire en Italie ; sa prophétie est encore loin de compte, mais je crois qu'elle se réalisera, et que Mozart sera de tous les étrangers celui que les Italiens adopteront avec le plus de sympathie, s'ils ne perdent pas le goût de la musique. Outre qu'il a travaillé pour eux, il a plus de soin qu'aucun autre de la voix ; sa musique est belle à chanter, et c'est un point auquel ils sont sensibles.

Du reste, c'est aussi le maître qu'ils ont le plus volontiers et le mieux interprété hors de leur pays, en France, par exemple, où de longue date les chefs-d'œuvre de Mozart ont pris rang au répertoire du Théâtre-Italien. Ce furent aussi de ce côté *le Nozze di Figaro* qui ouvrirent la série (décembre 1807). Deux ans après on donnait *Così fan tutte*; puis en 1811, *Don*

*Giovanni* : enfin en 1816, *la Clemenza di Tito*. *Tito* ne fut pas longtemps conservé ; et pourtant il contient des beautés de premier ordre, entre autres l'air *Non più di fiori*, une des plus belles inspirations de Mozart. *Così fan tutte*, après quarante ans d'oubli, a été repris il y a deux ans avec un brillant succès.

A Ventadour, *Don Juan* et *Figaro* sont en réalité les seuls opéras de Mozart qui aient tenu constamment le répertoire. Ils en ont même été, à certain moment, le principal honneur, par le zèle et l'excellence des interprètes, comme ils méritaient de l'être par la supériorité du génie musical. La tradition en avait été fondée à Paris par Barilli, Tacchinardi, Bianchi, Mmes Barilli, Festa, etc. ; elle fut portée plus haut par Garcia, Pellegrini, Rubini, Lablache, Tamburini, Mmes Mainvielle-Fodor, Catalani, Cinti, Malibran, Méric-Lalande, Persiani, Grisi. Je ne cite pas la Sontag, la plus belle, dit-on, des Donna Anna, parce qu'elle était Allemande, et qu'elle avait ainsi le sens inné de cette musique. Les autres n'y arrivaient sans doute que par une étude réfléchie et confirmaient l'opinion de Stendahl. On raconte que la Grisi, qui allait devenir une superbe Donna Anna, s'écriait, la première fois qu'on lui donna le rôle à répéter : *Non capisco niente a questa maledetta musica* (je ne comprends rien à cette maudite musique). — *Giulia, non parlar politica!* lui répondit doucement Rubini, qui chantait Mozart depuis quelques années, et avait appris à l'aimer.

Oserons-nous dire, avec quelques vétérans de la critique et du dilettantisme, que les grands artistes italiens ne mettaient véritablement à perfection que la partie brillante et, pour ainsi dire, virtuose du chef-d'œuvre, comme le trio des Masques, l'air d'Ottavio, la

sérénade, le duo *Là ci darem la mano* et les airs de Zerline, etc., laissant dans l'ombre le côté sérieux et fatal? Garcia seul s'y montra vraiment convaincu, et c'est peut-être parce qu'il avait dans les veines, avec le sang espagnol, un reste de foi catholique pour la vieille légende de Tirso de Molina. Lui seul, au Théâtre-Italien, sut dominer de la voix et de l'épée l'orage du grand finale, seul il conservait à la scène du Cimetière et à la scène du Convive de pierre ce qu'elles ont de grandiose dans l'ironie et de fantastique. Tamburini, qui lui succéda dans ce rôle formidable, excellait surtout par la virtuosité.

Ce fut au contraire la partie dramatique et légendaire, la scène du Duel, le tableau du Cimetière, le grand finale et le sublime débat du dénoûment qui produisirent la plus vive impression; lorsque *Don Juan* eut été de nouveau traduit en français et porté à l'Opéra par MM. Henri Blaze et Émile Deschamps, en 1834. Jamais, on peut l'affirmer, ce chef-d'œuvre n'avait trouvé un tel ensemble d'interprétation : on entendit à la fois Nourrit, qui disputait hautement l'honneur du rôle de *Don Juan* à Garcia ; Levasseur, qui avait excellé dans les basses bouffes du répertoire italien, et précisément dans Leporello avant de devenir le Bertram et le Moïse de l'Opéra; Lafont, agréable Octavio; Mlle Falcon, magnifique Donna Anna (elle était désignée pour la Valentine des *Huguenots*) ; Mme Cinti-Damoreau, la meilleure des Zerlines ; enfin, pour le rôle ordinairement sacrifié de Donna Elvire, cette même Mme Dorus qui venait de créer Alice dans *Robert le Diable*. Ajoutez une mise en scène digne du sujet, des chœurs en nombre pour faire sonner dignement le finale du deuxième acte, un orchestre alors incomparable,

renforcé de quarante symphonistes et conduit par Habeneck !

Le Théâtre-Italien n'avait rien vu de tel, non-seulement comme orchestre et mise en scène, mais comme réunion de chanteurs : ce n'était déjà plus Garcia dans Don Juan, quand ce fut Rubini dans Ottavio; si par hasard le trio masculin se trouvait être excellent, c'était au trio féminin de faiblir, et réciproquement. Du reste, l'Opéra lui-même n'eut pas à se glorifier longtemps de ses avantages; quatre ans plus tard il n'avait déjà plus ni Adolphe Nourrit, ni Mme Damoreau. Après une reprise, où Dérivis fils s'essaya au principal rôle, ce chef-d'œuvre disparut pour longtemps.

Bientôt sa fortune s'éclipsa aussi au Théâtre-Italien : il ne trouva plus que très-rarement un ensemble convenable; la tradition de ce style, si particulier dans le répertoire italien, s'est perdue de plus en plus, d'autant qu'on laisse passer parfois une année ou deux d'intervalle.

Et puis il faut savoir comment se comportent les études au théâtre Ventadour. Pour les opéras qui sont du répertoire annuel et que tous les artistes italiens sont censés connaître, on ne fait que repasser ensemble une fois pour la mémoire, fredonnant à mi-voix, assis la plupart du temps : la mise en scène s'improvisera le lendemain devant le public. D'ailleurs on se fait facilement excuser, et la Patti a pour principe de ne jamais paraître à une répétition ; c'est à ces nuances-là qu'on distingue les princesses de théâtre des grandes artistes. Pour un ouvrage nouveau ou longtemps oublié, on fera deux répétitions de plus : c'est peut-être assez pour une partition de Donizetti ou de Mercadante, mais il y a des chefs-d'œuvre dont l'exécution ne s'im-

provise pas ; et je n'ai pas besoin de dire pourquoi le *Don Juan* de Mozart est de cet ordre.

Les usages de la maison étant connus, ne doit-on pas trouver tout naturel de rencontrer tant de gens du monde qui parlent du ton le plus dégagé de la vieille gloire de Mozart, et affectent de considérer le dilettantisme classique comme une manie de raffinés et d'érudits, jaloux de se distinguer du vulgaire ? C'est qu'ils n'ont entendu *Don Juan* et les *Noces* qu'au Théâtre-Italien, et volontiers les virtuoses du théâtre feraient *chorus* avec eux, disant : « Vous voyez bien qu'il n'y a rien à tirer de cette musique tudesque. »

Par bonheur, l'histoire nous apprend que les Rubini, les Lablache, les Malibran, les Persiani, en tiraient le meilleur de leur gloire. Et depuis une dizaine d'années il s'est produit dans une autre région du dilettantisme parisien un événement qui donne à réfléchir. Le Théâtre-Lyrique a osé représenter les *Noces de Figaro*, et les *Noces* ont eu deux cents représentations : croit-on que deux ou trois cent mille personnes se soient entendues pour faire semblant d'avoir du plaisir ? Le Théâtre-Lyrique n'a pas une troupe supérieure à celle du Théâtre-Italien ; seulement on se donne la peine d'étudier les ouvrages avant de les offrir au public ; de là cet intérêt, cet air de vie dont ne se doutent pas les concerts costumés de Ventadour.

On s'est demandé pourquoi l'Opéra, après avoir si solennellement naturalisé le chef-d'œuvre de Mozart, avait laissé passer trente ans sans le reprendre ? Pour plusieurs motifs, dont voici le plus curieux : C'était, je crois, moins par ignorance ou dédain que par une sorte de timidité superstitieuse. Singulier phénomène ! *Don Juan* semblait être victime de l'admiration superlative

qu'il inspirait. C'est qu'il s'était fait depuis un demi-siècle dans notre littérature musicale et dans notre dilettantisme un travail d'exégèse passionnée, poétique, dithyrambique. Cette idolâtrie avait fini par prendre une nuance de terrorisme, et c'est tout justement ce qui fait qu'on ne jouait jamais *Don Juan*. On le tuait d'admiration, on l'ensevelissait sous sa gloire.

Les impresari hésitaient à y toucher, se voyant pris entre les contempteurs mondains, futiles, dont je parlais tout à l'heure, et cette cabale d'amateurs dévots, renchéris, précieux, dégoûtés, qui trouvent toujours et à coup sûr l'exécution déplorable, qui se lèvent avant la fin ou du moins protestent qu'ils ne reviendront pas, qui décrètent qu'il vaudrait mieux ne pas donner le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre... Ce sont là, je n'hésite pas à le dire, les plus perfides ennemis, les ennemis intimes de *Don Juan*, comme aussi des *Nozze*, de *Freyschütz*...

Ni *Guillaume Tell* ni les *Huguenots* n'en ont de tels. Ces partitions ont subi de notables coupures, elles sont le plus souvent dénaturées par l'exécution : on ne juge pourtant pas qu'il faille fermer le théâtre ; on consent à entendre ces grandes œuvres à l'état d'à peu près, en attendant mieux. Mais pour *Don Juan*, non, il faut enterrer *Don Juan*, plutôt que de le laisser déchoir d'un idéal d'interprétation qu'il n'a d'ailleurs jamais eu que dans l'imagination des enthousiastes.

C'est un point délicat que je veux dégager. Les gens dont je parle me font toujours l'effet de prendre au sérieux le paradoxe de Castil-Blaze, se faisant chanter ainsi *Don Giovanni* en rêve : Garcia, Don Juan, — Lablache, Leporello, — Rubini, Ottavio, — pour donna Anna, Mme Sontag ; pour donna Elvire, Mlle Tadolini ;

pour Zerline, Mme Mainvielle-Fodor, doublée à la rigueur (Castil-Blaze était bon prince) par la Malibran. C'est un beau rêve, n'est-ce pas, mais pareil concours d'artistes s'est-il jamais rencontré?

Je crois avoir démontré le contraire dans les notes historiques qu'on vient de lire. Poussant plus loin, j'oserais demander s'il est bien sûr que l'interprétation fût idéale autour de Mozart lui-même. Le créateur du rôle de don Juan, Luigi Bassi, paraît avoir été un artiste très-bien doué, mais non pas même une célébrité européenne; et le reste?... Au théâtre impérial de Vienne, théâtre plus important que celui de Prague où le *Don Juan* fut créé avec succès, il y eut d'abord *fiasco*, bien que l'œuvre eût été étudiée sous la direction de l'auteur même: et les historiens sont unanimes pour attribuer ce désastre aux interprètes.

Et quelles étaient, à cette époque, les ressources de l'exécution d'ensemble? Je ne parle pas de la mise en scène; mais les chœurs, par exemple, étaient si mal exécutés en Autriche que Mozart n'en avait pas écrit originairement pour *Don Giovanni*. La partition originale qui est aujourd'hui entre les mains de M. Viardot en fait foi; il n'y avait qu'une exclamation insignifiante du chœur à l'entrée de Zerline et de Mazetto, et quant au grand finale du 1er acte, c'était seulement un septuor : aujourd'hui les chœurs ne font qu'appuyer les diverses parties des solistes. Niera-t-on que les masses chorales qui remplissent la scène doublent l'effet de ce magnifique finale et dramatisent la situation de *Don Juan* faisant tête à l'orage?

Quant aux orchestres, ils ne sont pas en décadence à Paris, et je doute que ceux d'autrefois fissent mieux valoir cette instrumentation de Mozart, tour à tour

puissante à l'égal de celle des chefs-d'œuvre de la symphonie, ou finement ouvrée, comme de la musique de chambre.

On s'étonnera peut-être de l'importance que j'accorde à la critique rétrospective. C'est qu'il me semble que la valeur de l'œuvre n'est plus en question ; et quant à l'étude de ses beautés et de ses mystères intimes, on n'y a que trop subtilement et trop passionnément travaillé, au point de fausser, d'embrouiller tout, et de s'en donner la berlue le plus souvent. On a vu tout et plus que tout dans *Don Juan*, et je crois que Tirso de Molina, Molière et Mozart seraient singulièrement étonnés s'ils pouvaient lire certaines exégèses transcendantales qu'on a bâties sur leurs chefs-d'œuvre. C'est à ne plus savoir où l'on en est ; le meilleur est de fermer tous ces grimoires et de s'en aller, avec la simplicité et la bonne foi de l'enfant, écouter la comédie de Molière et l'opéra de Mozart, en les admirant tout bonnement comme ils sont.

Il y a deux ans, le chef-d'œuvre de Mozart prit une mémorable revanche de cette période d'oubli ou de déchéance à laquelle il avait été condamné. Il s'ouvrit en son honneur une sorte de tournoi entre trois théâtres de Paris. Le Théâtre-Italien n'avait pas voulu déserter la lutte, mais il préféra l'ouvrir que de la fermer ; l'ensemble fut comme toujours assez faible, et pourtant l'on avait groupé Delle Sedie, Nicolini, le vieux et excellent bouffe Zucchini et Mme de la Grange autour de la Patti, ravissante Zerline. Au Théâtre-Lyrique Mme Carvalho, qui fut un Chérubin presque idéal dans les *Nozze*, avait retenu le rôle de Zerline ; la Nilsson, pour qui déjà l'on préparait Ophélie, s'était chargée de la partie d'Elvire ;

enfin c'était à madame Charton-Demeur qu'était échu le soin de lancer le sublime : *Or sai chi l'onore*... où Mozart a fait passer toutes les fureurs hautaines et les révoltes d'honneur de la castillane Donna Anna. Le trio des masques était mis à perfection par elle, la Nilsson et Michot.

Outre sa victoire sur deux points aussi essentiels, le Théâtre-Lyrique l'emporta dans toutes les parties bouffes ou *di mezzo carattere*, lesquelles n'étaient pas d'importance secondaire dans l'intention du maître, puisqu'il leur a donné les deux tiers de la partition et qu'il intitulait le tout *dramma giocoso*.

A l'Académie impériale de musique, elles n'avaient pas trouvé d'emblée la désinvolture, la verve d'interprétation qu'elles demandent, parce que l'ordinaire du grand répertoire actuel n'y avait pas préparé les artistes : un seul échappait à cette critique, Faure, un Don Juan parfait de tout point et prédestiné. Obin, fort intelligent comédien, nous faisait un Leporello trop rassis, tandis qu'on avait pu reprocher à Troy, le Leporello rival, une pétulance trop juvénile. Mlle Battu prêtait à Zerline une virtuosité raffinée mais froide et sans piquant. Mlle Marie Sasse avait la grande voix mais non la grande âme de Donna Anna; Mme Gueymard se faisait honneur du personnage de Donna Elvire. Certaines scènes capitales, celles-là même auxquelles l'imagination s'attache le plus passionnément aujourd'hui, la scène légendaire du cimetière par exemple, ont plus grand air à l'Opéra, et si tout est bien qui finit bien, l'avantage était décidément à l'Académie de musique, car le dernier acte y est exécuté aussi admirablement, je crois, qu'il a jamais pu l'être.

Faure y est en vérité grand comédien, dans la scène

avec le convive de pierre, et il tient d'abord tout le rôle avec autorité, distinction, esprit, élégance. Nourrit avait, dit-on, plus de brio vainqueur, Garcia plus de nerf et plus de feu ; mais à tout prendre ils ne devaient pas réunir un plus grand nombre des qualités si diverses que réclame ce type sans pareil: Ajoutons que Faure est plus beau cavalier, tout aussi virtuose, et qu'il chante dans le ton même où Mozart a écrit, ce dont les doctrinaires ne doivent pas lui savoir mauvais gré.

On a lutté de respect et de fidélité pour le maître dans ce concours des trois théâtres. Au Théâtre-Lyrique on a poussé le scrupule jusqu'à rétablir, non-seulement cet *aria di bravura* qui termine en simple virtuosité le rôle de Donna Anna commencé en pleine tragédie, mais encore une prèmière romance d'Ottavio supprimée même en Allemagne, et le dernier finale non moins généralement supprimé, au point que bien des musiciens et bien des connaisseurs en ignorent l'existènce. Cédant sans doute aux réclamations des artistes de leur temps, Mozart et son librettiste Lorenzo da Ponte avaient ajouté, après la disparition de Don Juan et du spectre, une scène où tous les autres personnages du *dramma giocoso*, depuis Donna Anna jusqu'à Zerline et Leporello, reparaissaient pour chanter une sorte de moralité en rondo. Le morceau est digne du maître comme facture classique, mais il semble bien inutile et bien froid après les sublimes émotions par lesquelles on vient de passer. On y a renoncé vite, et l'on n'y avait pas même un instant pensé dans l'édition de l'Opéra. Les partisans les plus déterminés du respect absolu des chefs-d'œuvre n'ont pas osé protester contre cette pieuse

coupure, pas plus qu'ils n'ont fait mauvais visage aux airs de danse ajoutés au milieu de la partition dans la scène du bal : ces airs sont empruntés aux symphonies et à la musique de chambre de Mozart, et ce ballet apporte un éclat incontestable à la fête du palais de Don Juan.

Encore un mot : au Théâtre-Italien on conserve naturellement les *recitativi secchi* qui servent à relier les morceaux essentiels de la partition, suivant l'usage immémorial de l'opéra italien que Mozart avait accepté en même temps que l'idiome et les virtuoses d'outremont. Mais ce chantonnement aux formules banales, coupé de quelques placages mesquins de clavecin et de quelques grincements de contrebasse, a toujours paru intolérable sur la scène française. Mieux vaut le simple *parlé* de la nature, et c'est à ce parti qu'on s'était arrêté pour l'édition du Théâtre-Lyrique. A l'Opéra on a préféré substituer au *recitativo secco* un récitatif obligé, très-discret, inspiré soit pour le chant, soit pour les accords d'orchestre, des morceaux voisins qu'il avait mission de renouer au plus vite. J'avoue que ce système a mes préférences, et que le caractère homogène de l'inspiration me semble ainsi mieux sauvé que par une reproduction aveugle et servile des petits remplissages à l'italienne de la partition originelle.

Je n'ai pas besoin de m'excuser d'avoir aussi longuement parlé de ce concours des trois théâtres parisiens. C'est un des plus singuliers hommages qui aient été rendus au génie d'un maître; et si nous ajoutons que, dans le même hiver, nos sociétés de quatuors jouèrent, comme elles font tous les ans, la musique de chambre de Mozart, que la société du Conservatoire

exécuta ses symphonies, et que le *Requiem* fut entendu à la dernière séance des Concerts populaires, nous pouvons demander sans trop d'indiscrétion quelle ville d'Allemagne a ainsi fêté Mozart.

## VII

Je n'ose conseiller à l'Opéra de reprendre les *Noces de Figaro*, un pur chef-d'œuvre, mais qui sera mieux chez lui dans un cadre moins vaste, dans un voisinage moins imposant que celui de *Guillaume Tell* et des *Huguenots*, en un mot sur une scène expressément consacrée aux œuvres de moyen caractère, ou de comédie musicale. Je ne puis m'habituer à l'idée qu'il y ait une institution régulière à Paris pour nous rendre chaque hiver *Ernani* et *Lucrezzia Borgia*, tandis que nous sommes exposés à demeurer privés pendant dix ou vingt ans d'*Oberon* et des *Nozze*; citons seulement ces deux ouvrages, qui, pour bien des connaisseurs, valent eux seuls autant que tout le répertoire italien.

Le Théâtre-Lyrique leur a fait à l'un et à l'autre de magnifiques séries de représentations, mais il n'est pas jusqu'ici théâtre de répertoire ; dès qu'il a épuisé le succès d'une œuvre, il l'abandonne pour un temps indéfini.

C'est là que furent jouées jusqu'à deux ou trois cents fois les *Noces de Figaro*, alternant avec l'*Orphée* de Gluck. Cette fois Mozart eût pu reconnaître son œuvre : les plus grosses infidélités qu'il y avait à reprendre étaient la substitution d'un dialogue rimé aux *recitativi secchi*, l'addition d'un fragment de symphonie en guise d'entr'acte, et la cession faite par Suzanne

à Chérubin de ses droits sur le délicieux duo qui est connu sous le nom de duo de la lettre. Il avait fallu passer ce caprice à Mme Miolan-Carvalho, qui jouait Chérubin et par qui la romance fut chantée avec une perfection, une poésie tout idéales. Mme Ugalde, à qui l'on ferait tort en l'appelant une Dugazon, car elle possédait alors une *maestria* vocale, inconnue sans aucun doute à l'aimable créatrice et marraine de cet emploi, Mme Ugalde jouait Suzanne et Mme Vandenheuvel-Duprez prêtait sa distinction et son style infaillible à la comtesse Rosine. Il y a bien des raisons, hélas! pour qu'on ne retrouve pas de sitôt un assemblage féminin aussi bien assorti, à souhait pour le plaisir du goût et de l'esprit. Ce fut un « *moment* » pour le dilettantisme parisien. Meillet pour sa part était un joyeux Figaro, digne alors de leur donner la réplique. Quant à l'œuvre même, j'ai plus haut disserté très-abondamment à son sujet, et c'est en écoutant l'adorable comédie musicale au Théâtre-Lyrique que j'en avais rêvé le commentaire.

Puis vint l'*Enlèvement au Sérail*, traduit pour la première fois de l'allemand et réduit de trois à deux actes ; par surcroît, la célèbre marche turque pour piano, finement orchestrée par M. P. Pascal, était intercalée en manière d'introduction au deuxième acte. L'*Enlèvement* fut accueilli aussi par le public avec grande faveur.

Faut-il insister sur l'idée inconcevable, impossible, qu'on eut d'ajuster l'un sur l'autre un drame tout fait et une partition toute faite, qui sont nés à deux cents ans et à deux cents lieues de distance, qui n'ont aucune ressemblance par le sujet, aucune analogie dans le plan : *Peines d'amour perdues*, de Shakespeare, et

*Così fan tutte?* Et quelle comédie de Shakespeare était-on allé choisir? une étude satirique sur les mœurs précieuses et le jargon de la cour d'Élisabeth! Autant vaudrait tailler un livret d'opéra dans *les Femmes savantes*, en mettant au premier plan la partie amoureuse; c'eût été aussi intéressant, aussi musical. Le livret de Da Ponte était mauvais, oui, sans doute; mais il n'était peut-être pas impossible d'en corriger les invraisemblances, et la musique de Mozart était de force d'ailleurs à en porter la responsabilité; elle-même au moins n'eût subi aucune modification. Pareille idée était cent fois plus baroque que celle des deux *Mariage de Figaro*, opéra et drame superposés. Heureusement la réputation de Mozart n'était plus à faire aujourd'hui et n'en pouvait souffrir; on voulut entendre la musique, et on l'applaudit même à travers ce travestissement.

Quand fut résolue la traduction de *la Flûte magique*, on se garda bien de commettre la même faute, bien que le livret original ne fût qu'une sorte de *féerie* populaire, à peine supérieure à celles de nos théâtres du boulevard. Ce fut par complaisance, presque par charité pour un impresario dans l'embarras, que Mozart consentit à accoupler sa musique divine à ce *monstre* dramatique. Peut-être se proposait-il de tirer de la fange un genre populaire, et de montrer qu'on peut avoir du génie et du style jusque dans la bouffonnerie. En tout cas il était sûr de lui-même et de son travail. Et puis il apercevait dans cette pièce, à côté du burlesque, un appareil sacerdotal qu'il aurait le droit de prendre au sérieux et d'entourer d'une réelle majesté, des types et des situations auxquels il pourrait appliquer les dispositions de son âme, rendue plus tendre

et plus rêveuse encore par les approches de la mort. Car, il ne faut pas l'oublier, il écrivit *la Flûte enchantée*, ainsi que *la Clémence de Titus* et le *Requiem*, dans le dernier mois de sa vie, sous la dictée d'une inspiration fiévreuse et dévorante.

Certaines parties sont dans le plus haut style de l'oratorio, et les chansonnettes de Papageno, les fantaisies de la flûte et du jeu de cloches s'ébaudissent sans façon dans ce voisinage solennel. Cette variété, ces contrastes contribuèrent sans nul doute au succès universel et soudain qui accueillit l'ouvrage à sa naissance : ce fut le plus grand succès de Mozart de son vivant, et Beethoven, qui s'y connaissait, avait une prédilection marquée pour *la Flûte magique*.

Le Théâtre-Lyrique, à qui nous devions une édition complète des œuvres dramatiques de Weber, semble vouloir rendre les mêmes honneurs à Mozart. On le tient quitte des œuvres de jeunesse; mais qu'il nous donne encore d'ici à quelques années *la Clémence de Titus* et *l'Idoménée*, il aura tout à fait mérité de l'art et du public.

## VIII

Nous avions encore bien d'autres choses à dire. Nous voulions reprendre quelques-unes des objections que la musique de Mozart a rencontrées en France. Mais, en vérité, le maître n'a pas besoin d'être défendu dans ses triomphes. On a dit, par exemple, que ses œuvres avaient, malgré tant de génie, quelque chose de suranné, qu'elles n'offraient plus guère qu'un plaisir archéologique, qu'elles n'étaient pas de ce temps.

Elles s'y font, ce me semble, une assez large place, leur vitalité ne laisse pas d'inquiéter et de gêner nos musiciens contemporains.

Dans les œuvres de Mozart, de Cimarosa, de Gluck, il y a bien des endroits où la date est sensible, j'en conviens, et c'est ce que n'avouent pas les *ultras* de la musique. Mais il y a une date aussi à la prose de Molière, aux vers de Corneille. Qu'importe, si le public est assez débarrassé de routine et de préjugés pour se laisser aller aux impressions les plus diverses, pour goûter les chefs-d'œuvre des autres générations et des autres nationalités? C'était jadis le privilége de quelques lettrés, et c'est aujourd'hui le goût de tout un public. *Le Mariage secret* et *le Barbier de Séville* sont du plus pur italien, le *Freyschütz* est bien allemand; Mozart a le plus souvent l'élégante et douce politesse de mœurs de la fin de Louis XV et du commencement de Louis XVI, avec un fond de sensibilité et de mélancolie germanique; tant mieux! ne nous plaignons pas de la variété de nos jouissances : loin de se neutraliser, elles s'avivent mutuellement par le contraste et se multiplient les unes par les autres. La réunion de toutes les écoles et de toutes les époques de la peinture au musée du Louvre serait-elle, par hasard, un mal? L'admiration se divise, se répartit, se définit, mais elle est loin de s'amortir, et je croirais plutôt que chaque maître, que chaque œuvre y gagne!

D'ailleurs les dissemblances qui caractérisent les divers maîtres ne les empêchent pas de se rencontrer et de se ressembler dans certaines qualités générales de style et d'inspiration, qui les rendent frères, et par lesquelles ils s'élèvent ordinairement au-dessus des contingences de temps et de lieux.

On peut le dire de Mozart : il a dans son génie de quoi se faire goûter toujours et partout. Les Allemands n'ont pas besoin que je leur apprenne pourquoi ni comment ils l'aiment. Aux Italiens il plaira, comme nous le disions, par l'inspiration lumineuse et le charme vocal, dès que les Italiens sauront écouter d'autre musique que celle de leurs derniers *maestri* en vogue. Le style de Mozart nous agrée, à nous autres Français, par je ne sais quoi de net, d'arrêté, de précis, par je ne sais quelle désinvolture élégante et correcte qu'il avait dû admirer dans les salons de Versailles et de Paris. Souvenez-vous aussi que Mme de Staël a déclaré Mozart trop *ingénieux :* sans doute elle se plaçait au point de vue allemand pour rendre cet arrêt ; notre public applaudit expressément cette « ingéniosité » en vingt passages des *Nozze*, de *Così fan tutte*, de *Don Juan*..... Mozart est surtout assuré d'une vive et profonde action sur nous, grâce à l'intelligence et au sentiment qu'il avait des conditions essentielles de la musique théâtrale. Nous sommes tellement prévenus, en France, en faveur du drame et de la comédie, que la musique a bien de la peine à nous plaire pour elle-même au théâtre ; nous avons le parti pris de vouloir qu'elle soit dans le sens des caractères et des situations, et n'est-ce pas dans ces conditions mêmes que *Don Juan* est un chef-d'œuvre ?

Ajoutons à tout cela que Mozart est un des maîtres de la symphonie, de la musique de chambre ; partout on le rencontre, et toutes les ressources les plus diverses de l'art se fondent dans l'ensemble heureux et harmonieux de son génie. Et voilà pourquoi ce maître est, sinon le plus grand des musiciens, du moins le plus célèbre et le plus universellement aimé.

## CHAPITRE VI

### L'OPÉRA ALLEMAND.
### BEETHOVEN AU THÉATRE. — WEBER, L'OPÉRA LÉGENDAIRE: LE PATRIOTISME EN MUSIQUE.

### I

Dans le chapitre sur les nationalités musicales, et quelque part aussi dans le précédent, nous avons dit la longue sujétion de l'opéra germanique à l'opéra italien, sujétion non contestée au XVIIe siècle, admise encore par Handel, qui n'écrivit d'opéras que pour les troupes italiennes, confirmée par Gluck qui ne fit pas un de ses chefs-d'œuvre en allemand et ne quitta la scène italienne que pour se donner tout entier à la scène française. Nous avons dit aussi que Mozart s'était composé comme un alliage d'italianisme et de génie allemand, et que les partitions même qu'il écrivit sur paroles allemandes, comme la *Flûte enchantée* et l'*Enlèvement au sérail* étaient dans cette adorable manière mixte, qui n'inaugurait pas encore bien résolûment l'opéra national. Mozart fit œuvre de conciliateur plutôt que de révolutionnaire. Ce dernier rôle devait être

trente ans plus tard celui de Weber, mais jusque-là l'on vécut, sinon de soumission à l'égard de l'opéra italien ou français, au moins de compromis pacifiques. Il semblait que la musique allemande, justement fière de sa primauté grandiose dans le domaine instrumental, ne fût pas pressée de prendre possession d'elle-même au théâtre. D'autre part, le génie symphonique avait une avance si décisive, qu'il était presque impossible qu'il ne s'arrogeât pas désormais une influence excessive sur tous les domaines voisins de l'art.

Et ne serait-ce pas la nette aperception de ces nuances qui fit déserter à Meyerbeer son pays, — le pays de Mozart, de Beethoven, de Weber! — d'abord pour la scène italienne où il ne s'obstina guère, et puis pour la scène française ? Une intelligence aussi sérieuse et aussi déliée, je pourrais même dire aussi politique, n'a pas fait ce choix à l'aventure, et n'y a pas persévéré sans motifs.

Était-ce donc simplement pour suivre Rossini sur le nouveau terrain adopté par ce grand rival, ou parce que Paris lui semblait la capitale cosmopolite où doivent désormais se livrer les batailles pour l'empire du monde théâtral? Il y eut peut-être un peu de ces deux motifs : mais n'est-ce pas encore et surtout parce qu'il sentait comme Gluck que son idéal de drame lyrique avait plus de chances d'être compris chez nous qu'en Allemagne ?

Un mot d'explication sur ce dernier point.

Certes, l'Allemagne est musicienne dans un sens plus sérieux et plus parfait que l'Italie contemporaine; mais il s'y est évidemment produit, grâce aux vertus et aux sublimités même de l'école instrumentale, une sorte de prévention en faveur de ce genre de

génie : prévention plus honorable au point de vue du style et de la hauteur d'inspiration des œuvres auxquelles elle s'attache que celle des Italiens en faveur de leurs virtuosités vocales, mais qui n'est pas plus autorisée, suivant nous, à faire exclusivement loi dans le drame lyrique.

Le drame lyrique a ses lois propres qui, dans son domaine, sont préalables à toutes autres : c'est des beautés du drame que doivent s'inspirer directement toutes les beautés de cette musique. Il ne suffit pas qu'un chant soit beau en lui-même, il faut qu'il soit beau dans la vérité scénique : l'erreur de l'école italienne était dans l'oubli de ce principe. Eh bien! je dirai de même : il ne suffit pas que les harmonies et l'orchestration soient belles, il faut qu'elles le soient dans la vérité scénique.

Est-il bien sûr que les compositeurs allemands n'aient pas un certain penchant à l'encontre? Parce qu'ils conçoivent l'opéra plus sérieux et surtout plus mélancolique que les insouciants *maestri*, il ne s'ensuit pas qu'ils soient toujours plus assurés de faire de la musique de passion et d'action, et le style peut être plus nourri que celui de Bellini sans être pour cela le style qui convient au théâtre.

Il y a cent fois plus de travail dans *Tristan et Yseult* que dans *la Somnambule*; mais tout compte et décompte faits, la partition de Wagner est plus antidramatique que la pâle et efféminée partition de Bellini. Celle-ci ne fait que roucouler doucement, l'autre crève de labeur harmonique et de symphonie, sans parler de défauts encore plus essentiels.

Eh bien! l'opéra wagnérien est la dernière aberration possible d'une tendance qu'on pouvait prévoir de

très-loin en Allemagne. Haydn, Bach, Beethoven, ces trois géants, avaient pour bien longtemps fait pencher le génie national vers le grand style intrigué, le travail harmonique et la symphonie. L'opéra devait en porter la peine. Sans parler des compositeurs de second ordre, vite oubliés après un instant de vogue facile, remarquons que Mendelssohn, Schubert, Schumann n'ont eu qu'une médiocre fortune à la scène. On me permettra d'indiquer en outre un peu plus loin que *Freyschütz* et *Oberon*, immenses par l'originalité de l'inspiration, ne donnent qu'un idéal assez particulier, assez exceptionnel du drame lyrique. Mais suivons l'ordre des temps, c'est d'abord de *Fidelio* qu'il nous faut parler.

## II

Avant tout, on est bien averti que c'est une plaidoirie pour et non pas contre *Fidelio* que nous entendons esquisser ici. Nous acceptons les critiques qu'on y veut faire si c'est pour le *définir*; nous les repoussons si c'est pour le tuer; car il n'a pas encore, même en son pays, la situation que la postérité lui doit.

S'il était vrai, comme le croient le commun des dilettantes et comme l'ont confirmé quelques docteurs assez écoutés d'ordinaire, que ce *Fidelio*, premier et dernier opéra de Beethoven, ne fût pas né viable, nous ne ferions nulle difficulté d'en convenir, malgré le culte que nous professons pour le plus grand des musiciens. C'est tomber dans le fétichisme que de prétendre trouver le génie partout égal à lui-même et infaillible en

toutes ses entreprises. Molière a écrit une pauvre tragédie : en quoi la sublimité du *Tartuffe* en souffre-t-elle? Il a plu à Lamartine de manquer un drame : relisons *les Méditations*! Bossuet a voulu faire de mauvais vers, il en était le maître...

Il serait donc puéril, je le répète, de pallier une erreur de Beethoven s'il y avait erreur : mais tel n'est pas le cas. Expliquons-nous.

Que le style de *Fidelio* tienne, en bien des endroits, plus de la symphonie que des formes propres au drame lyrique, que par la faute du livret les contrastes fassent un peu défaut et qu'il y ait de longues suites de scènes dans cette nuance sombre, où le mélancolique esprit de Beethoven s'abîmait à plaisir, avec une persistance qui excède le commun des âmes humaines, c'est ce qu'on ne peut nier, à moins de parti pris. Mais de là à conclure que ce n'est qu'une symphonie avec voix, et que le chant est sacrifié, il y a encore loin. A part quelques oublis du grand symphoniste, ce que chantent ses personnages est *vocal* dans la plus belle acception du mot, aussi admirablement vocal que la romance d'Adélaïde, que la Suite des mélodies *A la bien-aimée absente*, la série des mélodies écossaises, les six cantiques de Gellert, la chanson de *Mignon* et le *Roi des puces* de Gœthe, *l'Infidélité de Lydie*, et tant de *lieder*, de nocturnes et de chœurs qui sont dignes de la signature qu'ils portent et qu'on ignore trop. L'air italien *Ah! perfido*... et le terzetto : *Tremate impi*, écrits dans le goût de Mozart, sont très-propres à la scène.

Qu'on ne parle pas non plus d'abstraction, d'algèbre intellectuelle, à propos d'un opéra où déborde à chaque instant une force de passion qu'on pourrait souhaiter à plus d'un musicien dramatique!

Ce n'était pas sans doute en une fois que le grand symphoniste pouvait se transformer en parfait dramaturge de musique; mais, s'il s'était obstiné malgré les tracas et les mécomptes de son premier essai, ses symphonies nous sont assez garantes de la *variété* d'imagination qu'il pouvait apporter dans le drame; quant à la chaleur du sentiment et à la puissance expressive, on n'a pas besoin, ce me semble, d'en aller chercher des témoignages hors de *Fidelio*.

Emporté par ses habitudes de génie, il donne encore bien souvent le premier rôle à l'orchestre, circonstance involontaire chez lui, dont M. Wagner a voulu faire un dogme; mais l'instinct, encore mal exercé chez Beethoven, des conditions véritables de la musique théâtrale, était pourtant assez puissant pour entraîner tout l'effort de l'inspiration du côté des voix, quand la situation devenait très-dramatique. Ainsi pour les scènes qui se passent dans la prison : cette musique est aussi expressive que la déclamation notée de Gluck, avec toutes les richesses et les beautés propres à l'art musical qu'ignorait ou négligeait systématiquement le vieux tragique.

Ce qui a le plus nui à *Fidelio*, ce n'est pas le style symphonique; il a un ennemi inséparable, intime : son livret. *Don Juan*, les *Noces de Figaro*, *Otello*, le *Barbier de Séville* ont été faits sur des chefs-d'œuvre littéraires; les livrets de *Robert*, des *Huguenots* sont des modèles en leur genre. Enfin, dans *Guillaume Tell*, on avait eu beau dégrader le drame de Schiller, il restait toujours un type héroïque et le grand cadre fourni par la nature et par l'histoire. Rien de tout cela pour *Fidelio*, mais ici encore gardons-nous d'exagérer.

Le livret est trop constamment lugubre et mal contrasté, mais la fable en était très-*musicable;* elle contient plusieurs situations pathétiques, reliées entre elles et dominées toutes par un sentiment sublime. Très-peu de sujets pouvaient mieux convenir à Beethoven, à ce génie plein de douleurs cachées, brûlant de passion, mais profondément austère et honnête. *Fidelio* est l'idéalisation, l'apothéose du dévouement féminin dans l'amour conjugal. Et il faut pourtant bien admettre quelquefois par hasard que l'amour conjugal pourra être aussi intéressant que l'histoire de *la Dame aux Camélias* ou de M^me^ Froufrou.

Un innocent a été jeté au fond des cachots par l'ordre d'un ennemi puissant. Sa femme réussit, sous un déguisement, à se faire admettre, auprès du geôlier de la forteresse, en qualité d'aide, et à pénétrer jusqu'au prisonnier, à temps pour le sauver de la faim et du poignard de son ennemi, qui se préparait à en finir.

Il y a une scène qui n'eût pas déplu à Shakespeare : celle où l'on vient creuser, dans la prison même, à côté de l'homme encore vivant, la fosse où l'on veut jeter son cadavre. Et c'est sa femme qui aide à la creuser comme valet du geôlier...

Dans la traduction qui fut représentée il y a quelques années au Théâtre-Lyrique, n'avait-on pas eu la maladresse de substituer à cette idée saisissante entre toutes, je ne sais quelle historiette de citerne! On avait supprimé pareillement cette circonstance du pistolet que Léonore, bondissant du pilier derrière lequel elle s'est cachée, ajuste à la poitrine du gouverneur au moment où il va frapper son ennemi exténué et enchaîné! Y eut-il jamais meilleure occasion d'appliquer le proverbe italien : *Traduttore, traditore?*

J'ai dit en quelques lignes ce qu'il y a d'essentiel dans ce drame; le reste est accessoire, et tellement accessoire qu'on n'a cessé de le faire varier. Le livret allemand met le lieu de l'action dans une prison d'État d'Allemagne; dans le livret italien, la scène se passe en Espagne, près de Séville, et presque tous les noms sont changés. Au Théâtre-Lyrique on avait préféré Milan et le xv[e] siècle. Conçoit-on cette manie de tout retoucher!

Comme la plupart des livrets bons ou mauvais, celui-ci est emprunté à notre théâtre. *Eléonore ou l'Amour conjugal*, drame larmoyant de M. Bouilly, fut arrangé d'abord en livret français pour Gaveaux.

La partition de Gaveaux subsiste, et c'est une étude bien divertissante à faire quand on a goûté les profondes et fortes inspirations de Beethoven, que de parcourir ce recueil de petites chansons et de romances langoureuses, enrichies ou plutôt encore appauvries d'une orchestration des plus innocentes. A un seul endroit, Gaveaux s'est permis de faire donner les trombones : c'est dans le chœur des prisonniers qui viennent, haletants, chancelants, aspirer quelques bouffées d'air pur! Chose assez singulière à noter : les morceaux sont distribués à peu près comme dans l'œuvre de Beethoven : il y a une romance du ténor au commencement du troisième acte, un duo près de la fosse creusée, etc.

Je ne connais pas la *Leonora* italienne de Paër qui peu après obtint un certain succès à Paris, en Italie et en Allemagne. C'est à Vienne que Beethoven l'entendit : tout préoccupé du sujet, il dit à Paër un mot d'une naïveté sanglante : « Votre opéra me plaît beaucoup; il faudra que je le mette en musique. »

Beethoven a écrit *Fidelio* à Vienne, où il était établi depuis une dizaine d'années, et où il est toujours demeuré jusqu'à sa mort. C'est vers la fin de 1804 que le baron de Braun, nouvellement nommé directeur du Théâtre impérial de Vienne, invita le grand artiste à faire un opéra.

Si Beethoven n'a pas continué à travailler pour le théâtre, ce n'est pas, comme on l'a trop dit, que la nature de son génie fût à tout jamais inconciliable avec ce genre tout particulier de composition ; cela tint plutôt aux dégoûts sans nombre qu'il éprouva pour la mise à la scène de son *Fidelio*, et à l'insuccès que la partition essuya d'abord, insuccès qui tenait aux circonstances. C'est toute une odyssée douloureuse que l'histoire de *Fidelio*. L'Allemagne était à cette époque remuée, traversée en tous sens, ou continuellement inquiétée par les guerres de l'Empire.

Terminé vers le milieu de 1805, *Fidelio* fut représenté pour la première fois le 20 novembre : les troupes françaises venaient d'entrer à Vienne ! Le livret allemand de Joseph Sonnleithner fut jugé déplorable ; et, à l'exception de la Milder, chargée du rôle de Léonore, l'interprétation était faible. L'ouvrage fut retiré après trois représentations.

Les amis et admirateurs intimes de Beethoven furent unanimes à le rendre responsable de l'insuccès dans une certaine mesure ; et rien n'est plus curieux et plus touchant à lire que le chapitre où Ferdinand Ries, son élève, raconte les conciliabules tenus chez le prince Lichnowsky pour chapitrer le pauvre grand maître.

• Outre le prince et la princesse, on y voyait les deux amis dont nous venons de parler, MM. de Collin et de Breuning, qui avaient

refait le libretto; le ténor Rœckel, la basse-taille Meier et Beethoven. Celui-ci tint bon d'abord. Il défendit pied à pied sa musique, mesure par mesure, sans cependant trop se fâcher. Mais lorsque enfin Meier déclara qu'il fallait retrancher des morceaux entiers, comme, par exemple, l'air de Pizzaro, disant qu'aucun chanteur n'en saurait tirer de l'effet, la colère de Beethoven fit explosion. On parvint cependant à l'apaiser, et il céda sur cet air de Pizzaro, en promettant de le remplacer par un autre. C'est celui qui se trouve maintenant dans *Fidelio,* sous le n° 7. Une fois amené aux concessions, Beethoven se montra plus traitable qu'on ne l'eût pensé d'abord. Tout fut convenu et arrangé à la satisfaction générale.

» La répétition, y compris les disputes, avait duré depuis sept heures du soir jusqu'à deux heures du matin. Alors le prince fit servir un souper, et une gaieté franche termina cette importante et laborieuse soirée.

» Beethoven s'occupa tout de suite des changements dont on était convenu. Parmi les morceaux retranchés se trouvaient un duo pour deux sopranos, un air et un trio. L'opéra était réduit en deux actes. Ainsi arrangé, il fut remis en scène et obtint un grand succès. Cependant Beethoven avait des ennemis, et une formidable cabale s'organisa contre lui. »

Ce *Fidelio* en deux actes n'eut, comme celui de 1805, que trois représentations, la première le 29 mars 1809, la troisième le 10 avril. Beethoven, exaspéré, retira de nouveau sa pièce.

Le chef-d'œuvre dormait depuis huit ans dans les archives du théâtre, quand d'aventure on s'avisa de le réveiller, à propos d'une représentation à bénéfice. Le maestro se prêta de bonne grâce à tout ce qu'on lui demanda. L'ordonnance du drame fut changée, le dialogue écrit à nouveau... Mais laissons parler celui qui fut le collaborateur de Beethoven dans cette édition revue et corrigée; voici, d'après son récit, comment le maestro composa l'air du ténor qui ouvre le troisième acte :

« Ce qui se passa à cette occasion ne sortira jamais de ma mémoire. Beethoven vint chez moi le soir, vers sept heures. Après

que nous eûmes causé ensemble quelque temps de chose et d'autre, il me demanda où en était son air. Je lui donnai mon manuscrit, il le lut, se promena de long en large dans la chambre en grommelant à voix sourde comme il faisait d'habitude lorsqu'il voulait chanter, puis il finit par s'asseoir au piano. Bien souvent ma femme l'avait supplié de se mettre au clavier, sans qu'il se rendît jamais à ses instances; cette fois il posa le texte sur le pupitre et commença de son propre mouvement de merveilleuses fantaisies du sein desquelles il semblait vouloir évoquer son air. Les heures s'écoulèrent, Beethoven improvisait toujours. On servit le souper qu'il devait partager avec nous; impossible de l'interrompre, et, comme l'inspiration allait son train sans désemparer, j'ordonnai qu'on le laissât faire. A minuit seulement, il se leva, et m'embrassant avec chaleur, s'en retourna chez lui sans avoir rien voulu prendre. Le lendemain son air était écrit. »

Le dernier acte, qui se passait tout entier dans le cachot, se termina au grand jour, à la lumière du soleil « circonstance dramatique assez peu importante par elle-même, dit M. Henri Blaze, mais qui donne lieu à la magnifique entrée du finale, qui n'existait pas dans la première ébauche. » Enfin le grand air de Léonore fut refait tout entier; de l'ancien morceau, il ne reste que la dernière phrase.....

On voit que la transformation du grand symphoniste en dramaturge musical ne se fit pas sans de pénibles, de cruels efforts. Il n'est pas jusqu'à l'ouverture qui n'ait été réécrite entièrement quatre fois : — il aurait, je crois, fait quinze ouvertures plus volontiers qu'un trio de chant. — C'est la quatrième en *mi*, qui a été adoptée pour le théâtre, parce qu'elle est la plus brillante, et bien qu'elle n'ait pas de rapport appréciable avec le caractère du drame. Le n° 3, en *ut*, est au contraire un résumé admirable; mais cette ouverture symphonique fut jugée trop sombre et trop difficile pour le théâtre, et réservée pour les concerts, où elle est en grand honneur. Dans

la dernière reprise qui se fit à Paris au Théâtre-Italien, elle a été exécutée en façon de prélude au second acte, sans préjudice de l'ouverture ordinaire en *mi*.

Une circonstance curieuse à noter, c'est que *Fidelio* est un drame lyrique avec dialogue parlé, comme *la Flûte enchantée*, comme le *Freyschütz* : ce mélange du chant et de la parole, dont quelques doctrinaires de l'italianisme voudraient faire honte comme d'une barbarie à nos opéras-comiques, a pour lui, même dans le genre sérieux, l'autorité des plus grands maîtres allemands, autorité qui balance, à nos yeux, celle de tous les *maestri* de l'*opera buffa* et de l'*opera seria*.

Il ne saurait être question de faire une analyse, mais nous ne pouvons nous tenir de rappeler les principales richesses de l'œuvre au courant de la plume : d'abord la brillante diversité du premier acte, l'air de Marceline, où la voix dialogue si gracieusement avec l'orchestre, le duo de la fillette et de son fiancée, la chanson de Rocco, qu'on voulait toujours entendre deux fois au Théâtre-Lyrique, et ce charmant quatuor en canon, de coupe presque italienne, enfin le grand air de Léonore, illustre entre tous, et d'après lequel Weber avouait avoir conçu celui d'*Agathe*.

Il y a quelque chose de terrible et de sauvage dans l'air du tyran au deuxième acte. Mais ce qui domine et passe tout, c'est le chœur des prisonniers qui sortent exténués de leurs cachots pour jouir un moment de l'air libre et de la vue du ciel : les entrées successives des voix, les sourds grondements trillés des contrebasses, cette prière qui module si doucement sur un chant de bassons, enfin la reprise du premier

motif choral, tout cela nous semble incomparable. L'intérêt s'attiédit dans la dernière partie de ce tableau.

Le troisième acte se passe dans les ténèbres de la prison; la musique redouble ici de beauté en se faisant plus lugubre encore; il y a de sombres et humides frissons, des sanglots étouffés, des angoisses infinies dans l'introduction instrumentale et dans le récitatif du prisonnier. Et puis, quel cantabile, plein d'élans fiévreux!

Tout a été dit sur le fameux duo du geôlier et de Fidelio, occupés à creuser la tombe du prisonnier : c'est moins un duo qu'un dialogue pathétique. Puis vient le trio avec le gouverneur, dont l'effet scénique est toujours si grand.

Jusque-là, la teinte générale de la partition est d'un pathétique morne et funèbre; ce n'est qu'à la fin que le nuage se déchire, que la lumière éclate et rayonne, d'abord dans le duo des deux époux, hymne de l'amour heureux qui se retrouve et semble se fondre dans un baiser sublime, ensuite dans le dernier finale, un des plus beaux que je sache et qui n'est tout entier qu'un immense et éblouissant tourbillon d'allégresse.

Nous avons dit le premier déboire de Beethoven, au sujet de *Fidelio*; à la reprise de 1817, un succès immense accueillit le chef-d'œuvre, dont la septième représentation fut donnée au bénéfice de Beethoven, le 18 juillet. Ries nous apprend que le maître écrivit à cette occasion un second air pour Léonore et d'autres couplets pour le geôlier, deux morceaux qui faisaient longueur, et qu'on a supprimés à bon droit de la partition telle qu'elle est restée au répertoire.

Après cela *Fidelio* fit rapidement son tour d'Allemagne; c'était le plus grand succès de la plus grande artiste de l'Allemagne : Mme Schroder-Devrient, pleine d'un respect religieux pour une telle œuvre, l'avait étudiée, dit-on, plusieurs années avant de la représenter en public. Fille d'une tragédienne illustre et tragédienne elle-même, la belle Viennoise jouait cette musique autant qu'elle la chantait.

Il y a ceci de remarquable dans l'histoire de *Fidelio* que le rôle de Léonore, négligé, ignoré même de bien des virtuoses à la mode, a été comme une passion pour certaines artistes, peu nombreuses, mais toutes de premier ordre. De là ces éclipses fréquentes, même en Allemagne, et quelques échecs encourus lorsqu'on avait remis l'opéra de Beethoven au théâtre en des conditions défectueuses ou simplement ordinaires.

C'est encore à Castil-Blaze qu'on dut la première édition française de *Fidelio*, et l'heureuse adoption du chef-d'œuvre à l'Odéon entre les traductions de Weber et de Rossini. En 1825, 1830, 1831, la troupe allemande de Rœckel vint donner des représentations au théâtre Favart; *Fidelio* y fut joué par la Schroder-Devrient. Les vieux dilettantes parisiens n'ont pas oublié le talent si complet de cette blonde Léonore, la belle voix du ténor Haitzinger, l'ensemble parfait des chœurs allemands. Dix ans après, une autre troupe, amenée par Schumann, renouvela à demi ce succès. Dix autres années après, une traduction italienne fut faite à Paris sur les instances de la Cruvelli, qui tenait à nous faire les honneurs de la musique de son sublime compatriote. Dix années passèrent encore, et *Fidelio* reparut en français au Théâtre-Lyrique; cette fois c'était Mme Viardot, digne sœur de la Malibran, qui, après

avoir ressuscité l'*Orphée* de Gluck, essayait de forcer la popularité pour *Fidelio*. Si le génie tragique avait pu suffire, c'était cause gagnée; mais sa voix était sensiblement fatiguée quand elle entreprit ce rôle, qui, même en son meilleur temps, avait dû être trop aigu pour son mezzo-soprano : l'admiration n'allait pas sans un peu d'inquiétude.

En dernier lieu, le sombre chef-d'œuvre nous a été rendu sous forme italienne par Mlle Krauss, et par Fraschini, le grand ténor italien, l'ami de Verdi, qui faisait cette fois ses débuts dans la musique classique. Quant à la Krauss, elle faisait mieux que reprendre la tradition de la Cruvelli, elle s'élevait plus haut; sa voix était moins riche, assurément, mais elle avait pour le moins autant de style avec un sentiment plus enthousiaste et plus idéal.

C'est à l'Opéra que nous voudrions revoir *Fidelio*. Par la présence réelle du génie, c'est en tout cas un chef-d'œuvre, sinon un type parfait de musique théâtrale. Pour ne parler que des œuvres de grands maîtres, aujourd'hui consacrées, n'en est-il pas dans le nombre quelques-unes où l'on aurait peine à trouver l'équilibre parfait des éléments propres au drame lyrique? Les unes, comme *Armide* et *Orphée*, sont tout en déclamation; d'autres, au contraire, ont failli sous le rapport de la vérité, de l'expression, et se sont sauvées par la grâce suffisante du chant et les richesses du style.

Dès lors ne peut-on pardonner à *Fidelio* d'être, par endroits, trop symphonique?

Il ne s'agira jamais pour lui de popularité, mais d'une existence honorable sur les scènes de premier rang, qui peuvent lui assurer les interprètes de grand

style, ainsi que les forces chorales ou symphoniques qui lui sont particulièrement indispensables. Puisque l'Allemagne a partout adopté *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *Zampa*, *la Juive* et *Faust*, annexons au répertoire permanent de notre première scène lyrique au moins quatre opéras étrangers : *Don Juan*, *Freyschütz*, *Oberon*, *Fidelio*. On a mis le buste de Beethoven à la place d'honneur sur la façade du nouvel Opéra, faudra-t-il l'en retirer?

## III

Ce qui m'a toujours étonné quand j'ai revu ou relu un des chefs-d'œuvre de Weber, c'est l'inaltérable *nouveauté* de ce génie. Comme il fallait qu'il fût foncièrement original et créateur pour garder ainsi, après un demi-siècle, à travers tant d'auditions plus souvent médiocres qu'heureuses et malgré les blasements d'une longue admiration tournée en habitude, cette énergie et cette virginité d'impression !

Rien de lui ne semble indifférent. Ses moindres allures, même quand la fougue vertigineuse dont il est capable n'y est pas, ont toujours quelque chose d'imprévu et d'entraînant; sa musique a des parfums pénétrants, des couleurs curieuses et fascinantes. Personne n'a plus magnétiquement charmé, ni remué plus violemment.

Et pourtant, ce n'est pas le plus grand des maîtres. Il a des égaux, des supérieurs même, au moins un, du consentement de ses plus fervents dévots. On a pu avoir l'inspiration plus large, plus universelle; on a

possédé plus magistralement toutes les ressources de l'art. Son génie, à lui, est un génie particulier; en revanche, tout ce qu'il a lui appartient bien, ou pour le moins est marqué à nouveau du cachet de sa personnalité. Il se présente un peu comme un phénomène dans l'histoire de l'art; c'est un météore qui fait pâlir la splendeur des grands astres.

S'il est toujours si près de nous et avec nous, s'il agit si vivement sur les imaginations contemporaines, c'est qu'il est *tout moderne*; il l'est même plus expressément et plus exclusivement que certains maîtres qui l'ont suivi.

On distinguerait pour la musique, comme pour tout le reste, un ancien et un nouveau régime; il s'est fait une révolution pour les formes du style et surtout pour le sentiment de l'inspiration. Bach, Handel, Haydn, Marcello, Scarlatti, Mozart sont des classiques, c'est-à-dire des anciens, si éternellement vivantes que soient leurs beautés. Beethoven est le dernier et le plus grand de la vieille dynastie, le premier et le plus grand de la nouvelle; le géant est assis sur les hauteurs qui séparent les deux mondes, et il domine aussi bien l'un que l'autre versant. On peut dire de Beethoven, comme aussi de Mozart et un peu de Haydn, qu'ils ont été classiques avec de magnifiques et prophétiques échappées de romantisme. Weber, lui, est tout romantique.

Et, en effet, ce fut en son temps une sorte de révolté. Il rompit avec le style ancien, le grand style à développements; et la discussion peut rester indéfinie entre ceux qui insinuent qu'il n'en était pas capable et ceux qui affirment qu'il n'en voulait pas de propos

délibéré. On a raison des deux parts. Toujours est-il qu'il fut en horreur aux classiques purs, tels que Cherubini, et qu'au besoin lui-même il manquait de respect à ses aînés. Critique, il s'acharnait aux plus beaux, aux plus incontestables ouvrages de Beethoven ; et je ne veux pas relater ici toutes les injustices et tous les partis pris de sa critique. Il me suffit d'indiquer en passant ce caractère d'artiste révolutionnaire.

Il faut le prendre ainsi, cela fait partie intégrante de son originalité. — Son génie lui fut révélé pour la première fois d'une manière éclatante, quand il écrivit avec le poëte Kœrner les chants patriotiques qui soulevaient l'Allemagne contre Napoléon Ier. Nos armées, en foulant si souvent le sol germanique, avaient en quelque sorte fait jaillir sous leurs pas l'idée d'une grande patrie allemande, tout aussi bien que la guerre de cent ans, en menaçant, il y a quatre siècles, l'indépendance de la France, avait violemment fait naître chez nous le sentiment du patriotisme. Ce mouvement national eut aussitôt son contre-coup dans le monde intellectuel, et l'on voulut avoir un art allemand; on voulut secouer définitivement ce double joug de l'italianisme musical et de l'esprit français dont nous avons parlé aux précédents chapitres.

La littérature allemande pensa se rajeunir et se retremper dans ses origines; de là cette exhumation du moyen âge légendaire et pittoresque ; de là cette fièvre du romantisme, qui passa ensuite en France, et, par une singulière fortune, éveilla chez nous plus de vrais génies que dans le pays qui en avait pris l'initiative : cela tint peut-être à ce qu'en France cette rénovation radicale était indispensable après la prolongation sé-

nile et stérile des routines classiques du premier Empire. Mais c'était contre Gœthe et contre Schiller que les Immermann, les Grabbe, les Müllner, les Werner, les Heine s'insurgeaient; ils parlaient de Schiller et de Klopstock avec la même estime à peu près que M. Wagner fait de Mozart et de Haydn. Schiller n'était qu'un bonhomme, et quant à Gœthe, son calme olympien, son génie plastique semblaient un art mort à ces épileptiques. Gœthe vécut assez longtemps pour enterrer ces poëtes révolutionnaires qui s'étaient décerné sans façon le génie et la domination de l'avenir.

Cette école bruyante ne laissa guère d'heureux et de durable qu'un certain répertoire de poésies et de contes inspirés des légendes du moyen âge. Mais si le romantisme littéraire de la jeune Allemagne fit ainsi faillite, ruiné qu'il était d'avance par le génie de Schiller et de Gœthe qui avait satisfait à toutes ses aspirations légitimes, il eut du moins la gloire de produire un homme de génie en musique. *Freyschütz* fut aussitôt acclamé comme la plus sublime expression du romantisme et de l'art national.

Remarquez que Beethoven était moins national; comme Gœthe, il s'était plutôt préoccupé d'être universel. Weber, en cherchant à renouveler, à raviver, à renforcer le génie allemand, restreignait les horizons et particulièrement les conditions de l'art. C'est de quoi ne conviendront jamais ceux qui ont repris en sous-œuvre les doctrines de Weber pour nous les représenter plus dogmatiques et plus exclusives encore. On sait que M. Wagner admet Weber, non comme le premier chef (ce serait trop de modestie), mais simplement comme l'avant-coureur de sa propre mis-

sion. On a spirituellement fait observer que M. Wagner était en effet parti de Weber... en lui tournant le dos, et cette boutade nous paraît pleine de sens. Nous croyons fermement que tout ce qu'il y a de possible dans ses théories sur le drame lyrique, a été réalisé par Weber.

Weber a renouvelé jusqu'à la plus entière liberté les formes de l'opéra; il a renouvelé aussi dans un certain sens et avec une originalité suprême le sentiment même de l'inspiration, mais tout cela sans détruire les conditions élémentaires de la langue musicale, sans contrévenir aux lois générales et éternelles du style; il fut souvent même plus carré et plus tonal que les vieux maîtres, et il avait une prédilection sensible pour les belles proportions, pour la belle ordonnance, pour la variété harmonieuse des formes dans la composition.

Ces questions d'esthétique générale, de style et de langue, sont tellement importantes, qu'elles laissent à peine le loisir de poser quelques questions d'un ordre plus plaisant : pourquoi, par exemple, l'opéra de l'avenir serait-il voué exclusivement aux histoires du moyen âge? et comment concilier cet amour obstiné de la superstition légendaire avec les idées de philosophie libérale qu'on y entremêle, ce me semble, un peu à tort et à travers?

Pour notre part, nous admettons bien l'opéra légendaire comme un des types du drame lyrique, et certes il a de beaux modèles à proposer : *Freyschütz*, *Oberon*, *Robert le Diable*; mais il ne nous déplaît pas de voir revivre aussi le génie de l'antiquité dans *Alceste*, dans *Orphée*, ou celui de la Bible dans *Joseph*; nous admi-

rons sans réserve les *Huguenots*, qui sont tout historiques et tout humains; nous remarquons aussi qu'il y a des chefs-d'œuvre comme *Don Juan*, *Fidelio*, par exemple, auxquels il a fallu sans doute donner une époque, car il le faut toujours au théâtre, mais pour lesquels enfin cette considération de temps et de lieu est tout à fait indifférente. Il y a donc bien des types dissemblables, et l'on ne doit pas non plus oublier de faire une place légitime aux divers genres de *comédie* musicale, au-dessous... disons mieux : sur le même plan que ces régions sérieuses de l'art.

En résumé, l'idéal du drame lyrique est multiple, et ce drame n'est nullement tenu d'être légendaire comme on le veut; Weber tout le premier, s'il eût prévu à quelles théories exclusives on devait mêler son nom, aurait déclaré que ce dogmatisme était loin de son esprit, qu'il n'avait fait après tout qu'obéir aux idées prédominantes chez les Allemands de sa génération, et surtout à son tempérament personnel, à la nature de son génie.

Weber n'est roi que dans le domaine de l'opéra *fantastique* et *poétique*. Je souligne les deux qualités qu'il a poussées au sublime, et j'ose dire qu'elles ne sont pas les plus essentielles dans le drame : il y en a une qui passe avant, au théâtre, c'est le sentiment dramatique proprement dit, c'est-à-dire les passions et les caractères aux prises dans la vie sociale. Le drame, en effet, c'est avant tout l'action, et l'action, c'est l'homme : or, l'homme est rarement au premier plan dans Weber; l'orchestre, qui est toujours principal acteur, nous parle surtout de la nature, de ses beautés et de ses influences.

La nature, c'est l'élément de prédilection de Weber;

il y respire et s'y sent vivre avec plus de bonheur qu'au milieu des passions humaines. Il n'aime rien autant qu'elle; et encore n'est-ce pas la nature simple, normale et, si je puis dire, *naturelle* qu'aimaient Haydn et Beethoven, mais la nature dans ses accidents les plus curieux de lumière et d'ombre, de grandeur côtoyant les abîmes, dans ses exceptions les plus saisissantes, dans ses suavités les plus bizarres, aux heures secrètes et mystérieuses plutôt qu'au plein jour, la nature enfin qu'on rêve, qu'on devine, qu'on craint ou qu'on adore, plutôt que la vraie nature. Il en évoque toutes les puissances et toutes les beautés occultes; elle lui parle, il la voit se peupler et s'animer d'elle-même.

Et s'il l'aime plus que les hommes, si elle lui suffit, c'est qu'en effet il transporte la vie en elle. Pour lui, les Ondines flottent au-dessus des lacs; les Elfes et les Willis se profilent sous le voile mouvant des nuages; dans le sentier perdu, sous les grands arbres, c'est le roi des Aulnes qui passe au galop.

Au plus profond de l'azur, Weber aperçoit très-distinctement Titania et sa cour. Ce n'est plus le vent qui agite le feuillage, c'est le vol invisible des Esprits; ils chuchotent dans la brise; ils soupirent et palpitent dans les mille bruissements de la nature au printemps. Le cor qui s'entend là-bas est un cor enchanté, et si quelque cerf effaré se sauve à travers ces taillis, c'est Samiel en personne menant la chasse infernale.

L'homme intervient à travers tout cela, mais on ne pourrait dire qu'il est le roi de la création ainsi comprise; il en sera tout au plus l'initié; le plus souvent il s'avouera le protégé, l'instrument ou la victime de toutes ces forces mystérieuses.

Et voilà pourquoi nous disons que Weber est plutôt un poëte qu'un dramaturge musical. L'imagination reste chez lui la faculté maîtresse. C'est ce qu'un critique éminent, M. de Lenz, a si bien exprimé par ces mots : « Weber est le roman plutôt que la vie. » Et comme le roman peut être très-humain, comme il l'est en effet dans la littérature moderne, j'aimerais mieux dire : « Weber est le rêve plutôt que la vie. »

Certes, ses personnages sont bien vivants, mais c'est d'une vie romanesque et poétique. Chez eux l'amour est chevaleresque ou mêlé de religion, de superstition légendaire. Les traîtres sont possédés du démon. Agathe est presque une sainte avec ses élans de candeur passionnée : elle aime comme on prie. Euryanthe est une sorte de martyre du cycle chevaleresque. Rezzia est une filleule de fée. Les figures féminines d'ordre un peu inférieur, comme sont Fatime et Annette, ont encore bien de la poésie dans leur grâce et leur gaieté.

Tout cela est enchanteur, mais il y a aussi le trio de *Guillaume Tell* et le duo des *Huguenots*, c'est-à-dire un sublime au moins égal, demandé aux seuls mobiles humains ; à côté et peut-être au-dessus des fantasmagories légendaires, il y a les grands tableaux d'histoire, comme la Bénédiction des poignards, comme la scène de la cathédrale de Munster, comme la conjuration du Rutli...

Nous admirons Weber comme un colossal *musicien de genre*, et, à le prendre ainsi, quelle puissance et quelle grâce ! Et comme le maître à qui l'on doit le *Freyschütz* et *Oberon* est à bon droit une domination dans l'art ! Trop personnel pour faire école à proprement parler, il a marqué de son influence plusieurs

des maîtres qui l'ont suivi; personne n'est son disciple, mais Mendelssohn, Schubert, Schumann, Hérold, Meyerbeer sont un peu ses débiteurs.

Allemand comme il l'était, avec passion, avec religion, il est tout simple qu'il soit dans son pays l'objet d'une sorte de culte. Mais un génie qui s'affirme avec tant d'originalité peut rayonner au loin hors des frontières natales. Je crois toutefois qu'il se passera encore bien du temps avant que les Italiens soient capables d'admirer une musique qui fut ainsi faite en haine de la leur.

En France Weber fut adopté presque aussitôt que dans sa patrie même. Si courte qu'ait été sa vie après le *Freyschütz*, il eut encore le temps de jouir d'un triomphe à Paris; il y trouva des admirations qui l'étonnèrent et le pénétrèrent de joie. Voici ce qu'il écrivait de Paris à sa femme, en 1826 : « Je n'essaierai pas de te décrire comment on me traite ici ; si je te rapportais tout ce que me disent les plus grands maîtres, le papier lui-même serait forcé d'en rougir. Si mon amour-propre résiste à ce grand choc, j'aurai du bonheur. »

Weber n'était pourtant connu alors à Paris que par l'arrangement assez peu approximatif que Castil-Blaze avait fait du *Freyschütz* sous le titre de *Robin des Bois* et qui fut joué à l'Odéon en 1824 (trois ans après la création du chef-d'œuvre à Berlin). Et pourquoi les traducteurs avaient-ils dérangé l'ouvrage original? Pour l'accommoder, pensaient-ils, au goût du public de 1826.

Écoutons le principal coupable, Castil-Blaze plaidant pour lui-même les circonstances atténuantes.

« Le 7 décembre 1824, *der Freyschütz* fut sifflé, bafoué, navré, moqué, conspué, hué, vilipendé » (j'abrége de moitié l'énumération rabelaisienne du célèbre critique). « Les journalistes, qui n'ont d'autre opinion que celle du public » (Castil-Blaze, qui fut critique toute sa vie, savait bien qu'il calomniait la profession) « s'unirent en chœur pour dénigrer la musique de Weber. Mon respect pour l'ouvrage et l'auteur m'avait empêché de faire le moindre changement aux formes de cet opéra » (vraiment avait-il pu s'en retenir tout à fait?). « Voyant que la pièce ne pourrait pas marcher, j'imaginai de l'estropier, de la disposer sur un autre plan, de la *tripoter* à ma fantaisie » (pardon! le mot y est), « enfin de l'assaisonner au goût de mes auditeurs. Neuf jours après, elle commença la série de trois cent vingt-sept représentations données à l'*Odéon*. »

Je n'ai jamais eu l'occasion de revenir à ce fait de la première chute et de la première vogue du *Freyschütz*, fait assez essentiel de l'histoire du goût musical en France, sans me poser cette question délicate : valait-il mieux retirer fièrement l'ouvrage qui n'eût pas de longtemps été rendu au public, et qui eût été de nouveau contesté sous sa forme originale, ou bien valut-il mieux en effet prendre un moyen terme qui allait apprivoiser sans retard le public à ce nouveau maître, à cette nouvelle manière de génie, et permettre, dans un délai assez rapide, de donner enfin l'œuvre pure et intégrale? Ce phénomène de méfiance préalable à l'encontre de toute nouveauté, qui fait que le génie même qu'on acclamera demain cause d'abord plus d'étonnement que d'admiration, ce phénomène bizarre

existe pour l'individu comme pour le public, et les esprits distingués peuvent avouer sans fausse honte qu'ils ont été parfois victimes et coupables de méprises semblables.

Croyez que les opposants les plus déterminés au premier succès de *Robin des Bois* n'étaient pas au parterre de l'Odéon, le 7 décembre 1824, ils étaient dans les rangs des plus éminents professeurs du Conservatoire. Cherubini était sincère en disant que cette musique le faisait éternuer; sincère aussi le vieux Berton, lorsqu'il traitait l'auteur de *Semiramide* et du *Barbiere* de petit discoureur en musique; très-sincère aussi Boïeldieu à qui les symphonies de Beethoven avaient paru invraisemblables à la lecture, et qui s'écriait naïvement à l'audition : « Mais cela va! cela va! » Hélas! et Weber lui-même n'avait-il pas jugé la *Symphonie avec chœurs* insensée, non viable?

Personne n'a protesté avec plus de violence contre ces sortes de remaniements, que Berlioz, et l'on peut relire le passage de ses *Mémoires* où il flagelle et met au pilori le premier *traître-traducteur du Freyschütz*; mais on y verra en même temps qu'il lui fallut du temps, à lui Berlioz, pour découvrir les trésors d'inspiration que renferme l'air d'*Agathe*, et pour se laisser ravir à ce nouveau style contre lequel, dit-il, son culte intolérant et exclusif des grands classiques (Gluck et Spontini) l'avait d'abord prévenu.

Dès lors, pourquoi le commun des mortels dont se compose le public, ne serait-il pas excusable d'hésiter le premier jour où il est mis en face d'une œuvre tout à fait imprévue de style?

Remarquez, je vous prie, que les grands maîtres étrangers qui sont venus chez nous, qui y ont fait

traduire des ouvrages connus et applaudis ailleurs, ont presque toujours fait des remaniements considérables. Ainsi, Gluck pour *Alceste* et *Orphée*, ainsi Rossini pour *Moïse* et *le Siége de Corinthe*. Il n'y a jamais eu de contestation à ce sujet ; rien n'est plus légitime, et l'on ne saurait en effet comparer le maître qui, reprenant lui-même son œuvre, la perfectionne en la modifiant, au traducteur qui, avec son esprit inférieur, ne peut que la dégrader s'il y change rien. Mais l'exemple de Gluck et de Rossini vient cependant nous confirmer dans l'idée qu'un certain travail d'appropriation, les Anglais diraient *d'adaptation*, n'est pas inutile pour aider une œuvre à se naturaliser auprès d'un public étranger.

Je ne prétends pas excuser mille maladresses gratuites, et mille petits faits de vandalisme auxquels les anciens librettistes semblent s'être complu. Il est évident qu'il n'a jamais été nécessaire de faire chanter le divin trio des masques par des gendarmes, comme on s'en avisa lors de la première traduction de *Don Juan* à l'Opéra. Il n'est pas moins évident que le premier succès du *Freyschütz* ne pouvait tenir ni au caprice qu'on eut de reporter l'action en Écosse au lieu de la laisser en Bohême, ni à cette manie de transposer arbitrairement les morceaux d'un acte à l'autre, ni à la coupure un peu trop héroïque du dernier sextuor — comme si cet admirable sextuor avait risqué de faire tomber l'ouvrage !...

Castil-Blaze a pu en juger ainsi, à cause de l'exécution plus que médiocre dont il avait doté le chef-d'œuvre. Consultez tous les témoins oculaires et auriculaires : il n'y a qu'une voix à cet égard, et Castil-

Blaze n'avait pu se faire illusion puisqu'il s'empressa de substituer à presque tous les premiers interprètes, d'autres artistes qui, sans être encore des phénix, furent trouvés acceptables. Les récits de la première soirée ne parlent pas seulement de l'enroûment accidentel ou de l'insuffisance flagrante des chanteurs, mais de l'effet grotesque de la mise en scène et de quelques-uns de ces incidents imprévus qui ont toujours empêché le public de garder son sérieux. Une œuvre déjà connue et adoptée, résiste à pareille épreuve; mais, comment veut-on que les auditeurs de bonne foi devinent un génie nouveau à travers une ébauche grotesque? C'est assurément là que gît le secret de cette chute si fameuse et sans cesse évoquée à tort et à travers.

Au surplus, s'il y avait un peu de sa faute, ce pauvre public de 1824 s'empressa de réparer sa bévue momentanée par une série de trois cents représentations, et je ne puis m'empêcher de croire que ce qu'il en fit était pour les beautés de Weber, qui rayonnaient malgré tout, plutôt que pour les assaisonnements et les expédients de librettistes.

Il faut croire aussi que le goût public avait fait de grands progrès au bout de dix-sept ans, puisqu'on osa donner à l'Opéra une édition complète et fidèle du *Freyschütz*, — trop complète, pourrais-je dire, car on avait ajouté des récitatifs, qui reliaient les morceaux de la partition entre eux au lieu du dialogue parlé de l'original allemand ; ces récitatifs étaient d'ailleurs de la main d'un maître qui professait pour Weber le culte le plus enthousiaste, Berlioz. La traduction rimée était de M. Emilien Pacini.

Ainsi l'arrangeur cette fois, c'était Berlioz ! Les récitatifs furent trouvés d'un style irréprochable mais trop longs. Autre liberté prise : on exigeait un ballet, et Berlioz, la mort dans l'âme, se mit à chercher, à travers *Oberon* et *Preciosa*, des airs de danse à interpoler dans son édition du *Freyschütz :* bien plus, il fit cette orchestration ravissante de l'*Invitation à la valse* qui lui est, à si juste titre, comptée comme une création originale.

Il était assez bizarre que le Théâtre-Lyrique fût revenu d'abord à l'ancien *Robin des Bois* après le succès longuement affirmé d'un *Freyschütz* authentique. Il finit par se repentir de cette erreur, et donna en 1866 une traduction nouvelle qui poussait la fidélité jusqu'à décalquer le dialogue naïf et lourd du mélodrame allemand. On n'eût certes pas été blâmé pour substituer à ce *parlé* vulgaire des idées et des tournures plus originales, également inspirées par les situations. C'étaient comme des brèches par où l'on apercevait à plein tous les défauts du livret. Quand ces retouches au livret peuvent s'exécuter sans rien déranger à la contexture de la partition, c'est moins une licence qu'un pieux service rendu au maître : est-on blâmé de *rentoiler* les tableaux illustres, quand cette mesure est reconnue indispensable à leur conservation ?

Pour la récente reprise du *Freyschütz*, à l'Opéra, on est naturellement revenu à l'édition de Berlioz et de M. Pacini, en abrégeant le plus possible les récitatifs ajoutés par eux : à peine a-t-on laissé le strict nécessaire surtout au dernier acte, mais comme l'action a précisément peu de suite et d'intérêt, il vaut peut-être mieux l'oublier...

Ce livret, outre qu'il est pauvrement pensé, est mal construit. Le dernier acte, par exemple, est un encombrement d'incidents souvent mal liés ensemble. Je trouve cependant qu'on va trop loin quand on déclare le poëme de tout point détestable. Si sa construction générale prête à la critique, la plupart des éléments sont excellemment choisis.

Weber, d'ailleurs, en était le premier juge, et voici en quels termes il remerciait son librettiste Kind, absent de Berlin au moment de la première représentation : « Que je vous ai d'obligations pour votre magnifique poëme! Que de motifs divers ne m'avez-vous pas fournis, et avec quel bonheur mon âme pouvait s'épancher sur vos vers si profondément sentis! C'est avec une véritable émotion que je vous serre dans mes bras en idée, reportant à votre muse le laurier que je lui dois. » Et si l'on s'obstinait à ne voir ici que l'expression forcée de la politesse, je citerais l'opinion nettement exprimée par Weber sur la question des livrets en général, qui ne lui était nullement indifférente : « Un compositeur, a-t-il écrit, est responsable du sujet qu'il traite : vous ne vous imaginez peut-être pas qu'on mette un libretto dans la main d'un compositeur comme dans celle d'un enfant l'on met une pomme! »

On voit qu'il n'était pas d'humeur à accepter des condoléances sur ce point.

Le fond du sujet, c'est la lutte entre le génie du mal et le génie du bien. Si l'on admire la puissance et la richesse de cette donnée dramatique dans *Robert le Diable*, on ne saurait en faire fi dans le *Freyschütz*, d'autant que Weber n'était pas plus mal doué que Meyerbeer pour en faire saillir les contrastes sublimes.

Puis n'est-ce pas une heureuse idée que cet alliage

du surnaturel le plus grandiose et du populaire le plus simple? Quelle variété de tons s'offrait au compositeur entre ces deux extrêmes, depuis le fantastique jusqu'à la naïveté villageoise, depuis la passion la plus noble et la plus sainte jusqu'au simple badinage? En quel autre ouvrage Weber a-t-il pu se montrer aussi divers, aussi heureusement contrasté? Mais la plus grande habileté de ce livret, c'était de transporter le génie de Weber en pleine nature et surtout au fond des bois, puisque Weber, nous l'avons dit, est là dans son domaine favori.

Il n'y était pas moins dans *Oberon* : c'était encore du fantastique, mais celui-ci tout gracieux et souriant. *Oberon* pour nous vaut *Freyschütz;* s'il ne présente pas d'aussi sublimes profondeurs, peut-être l'ensemble est-il plus irréprochable et mieux venu. C'est le modèle achevé de la féerie musicale, comme le *Songe d'une nuit d'été* est le type de la féerie littéraire.

Puisque j'ai cité tout à l'heure les *Mémoires* de Berlioz, je veux relever encore un passage assez instructif. Berlioz, qui avait la prétention de comprendre et d'aimer Weber mieux que personne, ne s'est-il pas avisé de décréter que « les finesses de ce chef-d'œuvre » ne peuvent être *senties même des musiciens*, sans » une attention extrême unie à une grande vivacité » d'imagination! La rêverie allemande, disait-il, sym» pathise plus aisément sans doute avec cette divine » poésie; pour nous Français » (Berlioz ne paraît pas vouloir s'excepter), « elle ne serait, je le crains, qu'un » sujet d'études curieux un instant, d'où naîtraient » bientôt après la fatigue et l'ennui. »

Le Vandale, ici, c'est Berlioz; directeur de théâtre,

il n'eût donc pas reçu *Oberon !* C'était une double injure au maître et au public. On l'a bien vu lorsque *Oberon* fut traduit pour la première fois et joué au Théâtre-Lyrique, il y a douze ou quinze ans : le succès fut immédiat et immense ; deux cents représentations ne suffirent pas à assouvir l'admiration.

Et pourquoi donc cette musique, faite de lumière radieuse, d'allégresse pure et d'amour souriant, devait-elle *a priori* nous déplaire? Est-ce que le poëme constituait cette fois un péril exceptionnel? au contraire, il est charmant, tout y est habilement contrasté en même temps qu'harmonisé. Et puis il est plus français qu'on ne pense : c'est au cycle de nos vieux poëmes que Wieland avait emprunté l'histoire du chevalier Huon de Bordeaux et de la fille du Soudan. *Auberon* même, le gracieux génie, était de la légende, et l'orthographe originelle de son nom semble vouloir dire « génie de l'aurore : » pourquoi ne serait-il pas le bienvenu chez nous?

La génération présente a entendu tout Weber au Théâtre-Lyrique, tout, jusqu'à la fantaisie plus que légère d'*Abou Hassan*. La courte partition de *Preciosa*, dont les morceaux sont disséminés dans un long mélodrame allemand, fut rassemblée dans un livret en un acte; l'idée était louable, mais pourquoi ce livret affectait-il les allures d'une bouffonnerie? Ne pouvait-on dans un petit cadre imaginer une action sérieuse et poétique?

Le noble opéra *Euryanthe* n'eut pas le même succès qu'*Oberon*; mais encore obtint-il ici, dans un hiver, un plus grand nombre de représentations qu'il n'en compte peut-être à Berlin ou à Vienne en trente ans.

Si l'on voulait de même faire l'addition des nom-

breux et magnifiques succès de *Freyschütz*, à l'Odéon, à l'Opéra, au Théâtre-Lyrique, on irait à plus de mille représentations : a-t-on fait davantage à Berlin pour la gloire de Weber?

Je n'en maintiens pas moins que Weber est par excellence un génie allemand ; il n'y a pas à se prévaloir de l'admiration qu'il a professée toute sa vie pour Méhul, pour tout le répertoire français de Gluck : c'est là sans doute qu'il apprit le drame lyrique proprement dit, mais la musique qu'il écrivit était bien nationale et bien personnelle. Le public parisien s'est pourtant affectionné à lui d'une passion profonde.

La patrie et la famille d'un tel artiste sont partout où le rayonnement de son génie a pénétré pour renouveler les imaginations et agrandir les âmes.

# CHAPITRE VII

## ROSSINI,

## MAESTRO ITALIEN, — COMPOSITEUR FRANÇAIS

### I

Entre tant de funérailles fameuses à divers titres qui ont marqué ces dernières années, celles de Rossini ont surtout pris un caractère de triomphe. Il est vrai que cet homme a été une « Domination » dans l'art : on peut la discuter, la délimiter ; mais la nier, en fait, est impossible. Aucun artiste, disons mieux, aucun homme de notre temps n'a joui des hommages semi-divins qui ont entouré ce patriarcat musical.

Oui, depuis le patriarche de Ferney et le patriarche de Weimar, personne n'avait tenu cour plénière et permanente, obtenu la déférence de ses confrères et des illustres de tout genre, et reçu des visites de souverains sans être tenu de les rendre. Nul artiste, que je sache, ne s'était vu élever de son vivant deux statues : Rossini en a une à Pesaro, l'autre est à l'Opéra de Paris depuis 1847 : et nous n'en avons pas donné

à Gluck! et Meyerbeer a vainement entassé chef-d'œuvre sur chef-d'œuvre! Hérold et Boïeldieu appelaient Rossini « le monarque, » et très-humblement l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots* saluait l'auteur de *Guillaume Tell* du nom de « Jupiter » et de « divin maître. » Ainsi commençaient toutes ses lettres : *A Giove Rossini.* Weber ne l'eût pas dit pour Beethoven. En un mot, c'était une apothéose, — heureusement tempérée par l'humeur farceuse et la bonhomie du personnage.

Ce qui étonne encore plus que ce culte accordé à sa vieillesse, ce sont les hommages presque aussi grands qui lui furent prodigués dès avant *Guillaume Tell*. Sa gloire remplissait l'Europe, sa présence faisait événement à Vienne, à Paris et à Londres; le roi d'Angleterre le traitait en camarade, et les plénipotentiaires du congrès de Vérone, distraits des intérêts du monde, rendaient visite au maestro de *Semiramide* et du *Barbiere*. On écrivait déjà de lui en 1823 :

« Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours, à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta. La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation, et il n'a pas trente-deux ans!... » Et celui qui écrivait ces lignes n'était ni un ami du maître, ni un dilettante à tête chaude, c'était le sceptique Stendhal.

La première période de la vie de Rossini, sans avoir l'importance réservée à la seconde, pouvait se comparer, pour l'éclat et la rapidité foudroyante, aux campagnes d'Italie de Bonaparte. Avant d'entrer dans l'étude critique de l'œuvre et du génie de Rossini,

essayons d'expliquer ce phénomène de conquête musicale.

En Italie rien de moins surprenant. Depuis deux siècles la Péninsule était presque uniquement musicienne; toute sa vie était là. Ajoutez qu'il n'y a pas de public plus inconstant que celui d'Italie. Le dilettantisme n'a cessé d'y procéder par grands coups de vogue. Cimarosa et Paisiello avaient mis à néant Pergolèse, Jomelli, tous leurs aînés; Rossini tua net Paisiello et Cimarosa, en attendant que lui-même se vît sacrifier à Bellini et à Donizetti, dont l'étoile a pâli ensuite devant celle du fougueux maestro parmesan, aujourd'hui en possession à peu près exclusive du *fanatismo* national.

La diffusion presque instantanée du génie de Rossini en Europe s'explique aussi sans peine par l'existence déjà plus que séculaire de ce réseau de théâtres italiens qui reliait alors toutes les capitales, toutes les grandes villes. Je ne vois pas qu'on puisse citer, dans toute l'histoire de l'art, l'exemple d'un autre organisme aussi vaste et aussi rapide. Encore très-actif aujourd'hui, il a été forcé, par l'éclectisme du goût, de se mettre au service des œuvres et des chefs-d'œuvre des diverses écoles; mais il appartenait alors tout entier aux intérêts d'une centaine d'*opere buffe* ou *serie* qui pour la plupart ne survivent pas même par le titre, et ne se prêtait que rarement aux opéras du *tedesco* Mozart, incompris des *virtuosi*, — aux tragédies du vieux Gluck, jamais!

On comprend que toutes ces troupes italiennes aient sur-le-champ, d'année en année, fait briller par toute l'Europe le génie du plus nouveau et du plus inspiré des *maestri*. Pour lui c'était la gloire toute

faite; et pour l'opéra italien ce fut un redoublement de puissance. Il est vrai que l'auteur de *Freyschütz* allait quelques années plus tard insurger l'opéra national allemand. En France, les péripéties furent curieuses et aboutirent à un revirement climatérique dans l'histoire de la musique théâtrale.

... Mais il nous faut étudier d'abord cette première période purement italienne, et nous verrons ensuite que Rossini pouvait avoir marqué l'apogée de l'école italienne, sans donner pour cela le dernier mot de son génie.

Rossini n'a nullement commencé en révolutionnaire. Il continuait la filiation des *maestri* précédents et par ses débuts il se rattache à l'ancien régime.

Son éducation première avait été très-défectueuse; d'ailleurs il faut dire que dès cette époque les fortes études qui avaient, au siècle précédent, sustenté le génie italien jusque dans ses productions les plus légères, étaient déjà en voie de décadence. L'enseignenrent se bornait à quelques éléments de contrepoint, que les élèves s'empressaient d'oublier de peur d'ennuyer le public. Ayant à peine ébauché leurs études, les *maestrini* se jetaient dans le courant, et c'était surtout par l'oreille et la pratique hâtive qu'ils se formaient.

Ainsi commença Rossini, de son propre aveu. Seulement un hasard heureux avait mis un jour sous sa main quelques œuvres de Haydn, et son instinct l'avertit qu'il y avait là quelque chose de supérieur au commun de ce qu'il entendait. Malgré les railleries de ses camarades, de ses maîtres même qui le traitaient de *tedeschino*, il s'amusait à lire, à recopier, à

analyser les quatuors de Haydn pour mieux surprendre les secrets de cette langue; peut-être fit-il aussi dès ce temps là connaissance de Mozart, qu'il n'a cessé, dans le plein de sa gloire, de vénérer comme le maître des maîtres.

Quoi qu'il en soit, on s'abuserait étrangement si l'on s'imaginait que Rossini a reçu ou s'est donné lui-même une éducation sérieuse et complète, comparable à celle dont le génie de tous les maîtres allemands a d'abord été nourri. Ce n'étaient pour ainsi dire que des bribes de science attrapées au hasard, dont il n'eût pas même profité sans l'incroyable faculté d'assimilation qui était en lui, car il ne fut jamais capable d'aucun travail appliqué. Si, quelques années plus tard, on le vit agrandir les formes et renforcer les ressources de l'*opera seria*, ce fut petit à petit, sans esprit de système, et toujours avec un flair merveilleux de ce que son public pouvait au jour le jour supporter de nouveau. Soit par besoin, soit par tempérament, il lui fallait la réussite immédiate; et, à part quelques mésaventures et malentendus dont il riait plus fort que les autres, il eut une chance inouïe.

Toutes ses années d'adolescence et de jeunesse furent une fête, un carnaval de gloire et de plaisir. Ses succès de théâtre avaient l'air de bonnes fortunes, et de sa vie intime il faisait un roman amoroso-comique. Comment ce Casanova musical aurait-il songé au rôle pénible et inquiet de réformateur? Il laissait simplement couler la veine heureuse.

Dans la *Pietra del paragone*, dans l'*Italiana in Algeri*, dans *Tancredi*, il garde le cadre et les formes de ses devanciers, seulement il y porte un brio étincelant,

une verve étourdissante ; la musique italienne en est comme électrisée.

Pour Stendhal, écho complaisant des vieux dilettantes doctrinaires de 1820, cette première manière de Rossini était la bonne. Le *Barbier de Séville* s'éloigne déjà des traditions classiques, ce n'est plus l'*opera buffa*, c'est la comédie musicale : — Tant pis ! disaient les partisans de l'ancien régime. — Tant mieux ! disent les biographes et la critique d'aujourd'hui.

Mais d'abord, la question est-elle bien posée ? Dans le *Matrimonio segreto*, pour ne citer qu'un exemple, je trouve déjà la vraie comédie musicale, avec une verve moins éblouissante assurément et de moindres richesses dans l'invention mélodique, mais avec une vérité d'accent comique au moins aussi grande et une diversité de moyens plus grande encore, puisqu'elle va par moment jusqu'au mélange du pathétique.

Devons-nous davantage écouter Stendhal, quand il nous assure que Rossini a deviné, à travers le scénario traduit, l'idéal du goût parisien, et que son *Barbier* en un mot est le chef-d'œuvre de la musique française ? Voilà qui est bien tentant ! Mais non, tout ce style est italien, italianissime, et cet opéra-bouffe ne diffère des autres du même maître que par la supériorité et la constance infaillible de l'inspiration. — Tout ce que la France y peut réclamer, c'est le livret ; mais ce n'est pas aussi peu de chose qu'on pense. Insistons sur ce point qui en vaut la peine.

## II

Il est assez de mode de rabaisser maintenant Beaumarchais pour la plus grande gloire de Rossini; je n'en prendrais nul souci si ce n'était qu'en Italie, où l'on se complaît généralement dans la fatuité de ce qui est national et dans l'ignorance dédaigneuse de ce qui est étranger; mais n'est-ce pas devenu la mode aussi dans la critique française?

Si l'on veut dire que Rossini est un génie de plus grande envergure, rien n'est plus incontestable; mais sans doute, on est dupe ici d'une sorte de report involontaire d'admiration. C'est seulement dans *Guillaume Tell* que Rossini s'est élevé au grandiose, à l'épopée. Quant aux deux *Barbiers* est-il donc vrai que le second ait « éclipsé », « absorbé », «confisqué » le premier? (Ce sont les propres termes employés par certains critiques.) Est-il vrai que l'esprit de Beaumarchais ait l'air d'un feu d'artifice éteint, auprès de la verve du maestro? Et que désormais le Figaro chantant soit « le plus complet », « le vrai », « le seul » ?

De grâce, soyons justes, même pour les nôtres! Le *Barbier* de Beaumarchais avait déjà sa fortune faite, et l'autre en profita bien quelque peu. Rossini, dans l'*Avvertimento* qu'il publia en 1816 à Rome, la veille de la représentation de son chef-d'œuvre, s'excusait moins longuement de recommencer l'opéra de Paisiello, que d'apporter quelques petits changements à la comédie de Beaumarchais, *nella produzione francese già consagrata dagli applausi teatrali di tutta Europa.*

Est-ce à Rossini de nous le rappeler? Depuis longtemps Almaviva représentait, en regard des Don Juan et des Lovelace, le type accompli de l'élégance et de la galanterie gentilhommière. Rosine, sans vocaliser, était déjà la *ragazza* fieffée, pétulante, gaie malgré l'amour et la prison, aussi heureuse de duper le barbon que de suivre Lindor à l'escapade, en un mot et par excellence la *pupille* de comédie. Bartholo n'était guère moins proverbial que les Cassandre et les Arnolphe de l'ancienne comédie. Par derrière se profilait déjà la silhouette non moins illustre de Basile, digne cadet de Tartuffe, mi-grotesque, mi-sinistre. Figaro enfin, Figaro faisait feu de tout son esprit et de son rire nerveux aux quatre coins de l'Europe.

Le barbier chantant est plus brillant, c'est vrai ! plus jeune, plus entraînant, plus éblouissant de gaieté; c'est le plus merveilleux drille... mais enfin ce n'est qu'un drille, un *vivazza.* Qu'est devenu cet endiablé frondeur de 1775, ce révolutionnaire amusant à faire peur, précurseur joyeux de ceux de 92 ? Où sont toutes ces boutades satiriques, cet essai de libre-pensée *in animâ vili ?*

Où est ce Panurge affiné de civilisation et flairant l'émeute? Où, ce raisonneur impertinent comme un gamin de Paris, dont la verve et le succès importunaient Voltaire, et donnaient une forme nouvelle à l'esprit français? Où, ce valet terrible, le dernier de la race, et qui déjà déchirait et jetait aux orties sa livrée traditionnelle pour devenir le *condottiere* des tirailleurs de l'idée, le patron de la polémique à la diable?

Multipliez par lui-même tout le brio de l'air d'entrée du *faltotum della città*, vous n'en tirerez pas cette

immense et vivace influence. La musique, en effet, n'y pouvait rien, et pour faire de la pièce française un scénario, il avait fallu ôter le meilleur de ce qui fait son originalité, sa valeur insigne.

Eh bien! même alors que l'œuvre est réduite à l'état de scénario, j'ose dire que la part de Beaumarchais reste encore très-grande. En effet, ce n'est pas ici une de ces comédies qu'il a fallu déformer et reforger pour la faire obéir aux conditions de la musique dramatique: Beaumarchais l'avait conçue, esquissée, et même une première fois réalisée sous forme d'opéra-comique. De là cette prédestination d'un chef-d'œuvre de comédie à devenir un chef-d'œuvre d'opéra-bouffe.

A propos des *Noces de Figaro*, j'ai déjà indiqué ce phénomène des réminiscences musicales qui nous poursuivent jusqu'au Théâtre-Français... Eh! mon Dieu! Cette obsession mélodieuse, dont triomphent les dilettantes et dont enragent les partisans de la comédie, cette obsession est fort naturelle, et Beaumarchais l'avait eue tout le premier; lui aussi rêvait musique à travers son dialogue; pour lui aussi, la pièce chantait à toutes les scènes. Je ne parle pas seulement de l'aubade de Lindor, de la leçon de chant, de l'entrée de Figaro, que Paisiello n'avait pas négligée, mais tout aussi bien du grand air de Figaro et des duos avec Almaviva et Rosine dont l'élément musical fredonne et rit déjà, partout éparpillé dans le dialogue; — mais encore de l'air de Rosine et de l'air de Bartholo, de la scène avec les deux valets, si bien venue dans l'opéra de Paisiello que Rossini n'osa la refaire; — mais encore de la grande scène avec Basile (*Buona sera*), si vraiment musicale, que l'Opéra-

Comique l'a maintes fois reprise en sous-œuvre.

Quant à la tirade de la calomnie, c'est comme une cavatine parlée avec tous les effets de musique indiqués déjà ; et, que Rossini me pardonne ! si admirable que soit l'air de la *Calunnia*, la prose de Beaumarchais m'a toujours paru aussi saisissante. Une scène seulement appartient en propre à l'opéra, c'est la scène finale du premier acte, et il faut avouer qu'elle est d'un excellent comique.

Beaumarchais, qui, pour lui, n'avait d'abord rêvé qu'une comédie à ariettes, n'a jamais dit ce qu'il pensait de la partition de Paisiello qui fut donnée à Paris de son vivant, et ce silence n'a rien d'admiratif. Je ne crois pas qu'il ait compris grand'chose aux *Nozze* de Mozart, qui furent traduites et jouées à l'Opéra sous ses yeux. Le divin *maestro* avait fait tourner toute sa comédie-pamphlet en tendresses idéales. Rossini était à l'abri de ces malentendus, grâce à la tournure même de son génie, qui avait tant d'affinités avec celui de Beaumarchais. Si jamais compositeur a su réaliser ce paradoxe : « l'esprit en musique », c'est bien l'auteur du *Barbier*. D'ailleurs n'était-il pas lui-même, à cette époque, le roi des galants d'Italie, le *fattotum* affairé de son art, et le plus endiablé des *burlatori?* N'offrait-il pas un mélange unique d'Almaviva et de Figaro? En vérité, il était né pour cette œuvre et cette œuvre l'attendait.

Si donc il avait été donné à Beaumarchais d'entendre ce *Barbiere* nouveau, je réponds qu'il eût été ravi de l'esprit du musicien et de la lumière étincelante jetée sur la création primitive. Mais il eût compris en même temps que ce chef-d'œuvre n'est pas

ennemi du sien. Il faut que mélomanes et mélophobes en prennent leur parti : opéra et comédie sont égaux et se recommandent l'un l'autre. Enfin, la langue musicale étant la seule universelle, Figaro, Almaviva et Rosine n'auraient pas fait, sans Rossini, la moitié du chemin qu'on leur a vu faire par le monde ; mais pour combien l'excellence du sujet doit-elle être comptée dans ce succès toujours et partout infaillible ?

Nul autre ouvrage de Rossini n'a eu cette fortune, et nul autre n'avait inspiré le maître aussi merveilleusement de la première note à la dernière. C'est en effet le miracle réalisé dans le *Barbier*.

On sait quel dédain Rossini professait pour les livrets. Tout homme de génie qu'il fût, il avait tort et il devint la première victime de cette erreur. Il est absolument absurde de vouloir faire de la musique théâtrale sans accepter les conditions essentielles du théâtre, et pour le vrai compositeur dramatique, il ne s'agit pas de subir ces conditions, mais de s'en inspirer.

Prenez l'ouvrage où Rossini s'est élevé le plus haut, aussi haut que pas un autre musicien : le deuxième acte de *Guillaume Tell*, qui était bien disposé dans le livret, est un chef-d'œuvre à chaque page ; les derniers étaient sans intérêt et fatalement l'inspiration a défailli. De là l'hésitation du premier succès et l'éclipse subie durant dix ans, alors que *Robert* et les *Huguenots*, inspirés par de vrais drames, n'ont jamais connu d'intermittence. Aujourd'hui, si *Guillaume Tell* a repris son rang, c'est qu'il est parvenu à cette période de prescription où la critique renonce à signaler

les inégalités les plus formelles, où le grandiose de certaines parties suffit pour sauver et transfigurer tout le reste. Deux autres opéras sérieux, *Moïse* (à Paris seulement) et *Sémiramis*, obtiennent encore les honneurs de la reprise, mais de loin en loin. Parmi les opéras-bouffes, on cite toujours *Cenerentola* et l'*Italiana in Algeri*, mais pour quelques pages d'un éclat et d'une verve inaltérables, combien d'autres qui ont passé, et quelle inconsistance dans l'ensemble !

Seule, la partition du *Barbier* est d'un équilibre parfait, et d'une inspiration intarissable dans les moindres détails. Tout au plus les juges sévères voudraient-ils accourcir ces *code* à n'en plus finir qui se surajoutent à tous les morceaux sans apporter nulle idée nouvelle.

Mais n'écoutons pas les critiques allemands quand ils crient partout à la formule italienne : eh oui ! ne faut-il pas qu'une œuvre soit datée ? elle est italienne, certes, et il nous suffit que la « fattura » soit partout rajeunie et vivifiée jusqu'au miracle par le génie créateur du maître.

Et ce n'est pas assez de jouir de cette fraîcheur et de cette ingéniosité mélodique ; nous voulons qu'on admire la vérité d'accent, la vérité scénique. Sous cette ornementation, souvent luxuriante, les accents sont justes ; l'air de Figaro, par exemple, et les deux scènes de Bartholo avec Almaviva, sont, dans le genre bouffe, des modèles aussi accomplis de musique théâtrale que peut l'être, dans le genre tragique, aucun morceau de Gluck.

Nous voici loin, n'est-ce pas ? de l'opinion de Stendhal, ou plutôt des vieux dilettantes romains et

napolitains, encore fidèles à Cimarosa et à Paisiello, encore réfractaires au triomphe du nouveau venu. « Cette musique est éblouissante, entraînante, disaient-ils, mais elle n'exprime rien, Cimarosa eût donné plus d'âme à Rosine. »

— Eût-il été mieux dans la vérité du sujet? Beaumarchais ne demandait pas tant d'âme, il était tout en verve. Eh bien! Rossini a « exprimé » cette verve, il l'a décuplée, portée à la plus haute puissance. En même temps il ôtait à Rosine le peu de sensibilité que Beaumarchais lui avait laissé pour qu'elle fût femme.

Stendhal a raison sur un seul point : c'est pour ce passage du dernier acte où Rosine, après avoir maudit Almaviva, qu'elle croit un monstre de perfidie, reconnaît qu'il est toujours digne d'être aimé; exprimer ce saisissement, cette pâmoison de bonheur par un redoublement de roulades, c'est décidément d'une fauvette et non d'une femme. J'aime mieux le *cantabile* touchant et presque digne de Mozart, que Paisiello avait mis à cet endroit. Donnons acte au pauvre Paisiello de ces quelques mesures et du trio de Bartholo avec La Jeunesse et l'Éveillé; il est par ailleurs si complétement battu, confondu, anéanti!

De tout ce répertoire immense et plus que séculaire de l'opéra buffa, qui fut une des formes les plus illustres du drame lyrique, et la moins discutable expression du génie musical italien, s'il ne devait rester qu'un seul échantillon, ce serait le *Barbier*, de Rossini. S'il en devait rester trois, il faudrait ajouter le *Matrimonio segreto*, et *Don Pasquale*. Ce dernier s'affirme encore par le succès. Le *Mariage secret*, nous

l'avons déjà dit, n'est pas aussi inférieur qu'on pourrait croire au chef-d'œuvre de Rossini, et il interjettera sans doute appel de l'oubli absurde où l'ont laissé tomber les ignorants *virtuosi* de nos troupes italiennes. Quant au *Barbier*, il n'a même pas une ride après un demi-siècle, il se joue insolemment de l'espace et du temps.

On voudra bien excuser le développement excessif accordé à cette étude du *Barbier* et ne point s'en effrayer pour le reste. Il ne s'agit ici ni d'une biographie complète ni d'une revue minutieuse des œuvres de Rossini. Nous tâchons de nous mettre au point de vue probable de la postérité, qui procède par décomptes énormes. Nous massons et abrégeons tout ce qui a déjà disparu, tout ce qui risque de disparaître encore ou de ne plus exister que par reprises passagères ou par fragments. Nous venons d'étudier l'un des deux ouvrages qui sont assurés de rester au répertoire universel et permanent. Deux ! c'est un grand honneur, et Rossini l'entendait bien ainsi, car ses intimes l'ont entendu dire, sans nulle mélancolie, et même avec orgueil : « Il restera de moi le deuxième acte de *Guillaume Tell*, peut-être le dernier acte d'*Otello* et tout *le Barbier*. »

Encore un mot. Weber a écrit quelque part qu'il eût été plus facile à Mozart de créer un second *Don Juan* que de retrouver l'heure souriante où, sans effort, avait jailli de son imagination la musique de *l'Enlèvement au Sérail*. Nous dirons de même, et peut-être plus justement, qu'après avoir composé *Guillaume Tell*, Rossini aurait plutôt donné un pendant à ce colosse qu'à ce petit prodige d'allégresse, d'amour et de verve juvénile qui se nomme *le Barbier*.

## III

On peut mener plus rapidement l'étude des *opere serie*. En thèse générale, nous répétons que le système de virtuosité fleurie adoptée par les *maestri*, ancêtres de Rossini ou contemporains de sa jeunesse, était plus acceptable dans le répertoire joyeux que dans la tragédie ou le drame de musique.

Aussi reprend-on la *Serva padrona* de Pergolèse et non son *Olimpiade*, le *Matrimonio segreto* de Cimarosa et non ses *Orazzi*. Et les Italiens se rendaient bien compte eux-mêmes de la nuance, car leurs troupes s'intitulaient plus volontiers *I Graziosi, I Buffi*.

Loin de songer à dégager l'*opera seria* de ces arabesques parasites de la virtuosité, Rossini l'en accabla comme à plaisir. Ce *Tancredi*, qui fut le plus grand triomphe de sa jeunesse, et qu'il avait écrit, en effet, dans une sorte d'ivresse d'inspiration, *Tancredi* est d'un style plus fleuri que pas un des opéras de Paisiellò ou de Jomelli.

C'était à bonne intention, disent les panégyristes : impatienté de voir les virtuoses ajouter des broderies à leur gré dans tous les endroits où le texte leur paraissait trop simple, il voulut, au moins, que les broderies fussent de son fait et prétendit les fixer.

Régla-t-il, en effet, la fantaisie des chanteurs, comme il l'espérait ? J'en doute un peu quand je vois avec quelle effronterie ceux d'aujourd'hui s'amusent à modifier sa musique. Malgré tout le scepticisme et toute l'insouciance qu'il affectait, lui-même en daigna témoigner quelque étonnement, un jour que certaine

diva chantait chez lui l'air de *Semiramide*. « De qui est-ce? » demanda-t-il de sa voix la plus narquoise.

C'était donc commettre une faute bien inutile que de faire passer dans le style de la composition ce qui n'était qu'une tolérance à l'usage des virtuoses. On pourrait dire que c'était rendre le mal irrémédiable, si toutes les erreurs humaines ne se corrigeaient par leur excès même. En poussant à l'extrême le vice traditionnel de l'*opera seria*, Rossini provoquait une réaction d'autant plus prochaine, même en Italie.

Ce fut à ses dépens que se produisit bientôt la vogue de Bellini et de Donizetti, lorsqu'ils essayèrent une sorte de chant relativement plus simple et plus expressif.

Rossini d'ailleurs ne défendait qu'à moitié sa manière italienne. Il priait seulement qu'on voulût bien ne pas exagérer. « Dans votre langue, disait-il, la virtuosité ôte toute force à l'expression; dans notre langue elle peut y ajouter. » Il faisait remarquer aussi que la roulade exécutée à mi-voix et coquettement, comme aujourd'hui, ne donne nulle idée de la manière des virtuoses de 1820, qui savaient vocaliser à pleine voix et faisaient saillir avec une véhémence extrême le phraser large et les accents cachés sous les fioritures.

Pour nous qui n'étions pas de la belle époque des Italiens, nous n'avons pu contrôler la vérité relative de cette remarque qu'en de rares occasions, quand, par exemple, la Penco étreignait de sa voix souple et forte certains points d'orgue, certains traits éclatants, comme le *Trema il tempio*... de *Semiramide*.

Permis encore aux critiques de l'école contempo-

raine d'invoquer les influences de race et de climat, de faire observer que les natures méridionales ont jusque dans la passion et la douleur une verve et un éclat d'expression que n'acceptèrent jamais la raison française ni la mélancolie germanique, et qui pourtant ont leur vérité native. Il faut bien un peu pardonner à la musique italienne de n'être pas la musique allemande. Opter sommairement, c'est appauvrir l'art et retrancher sur ses propres jouissances.

Je m'ingénie à plaider les circonstances atténuantes, mais l'arrêt principal subsiste, et il y a quelque puérilité de la part des derniers avocats de la fioriture à se montrer plus Italiens que l'Italie, qui est revenue en grande partie de cette manie, — plus rossiniens que Rossini, qui sans doute a su ce qu'il faisait quand il passa de *Semiramide* à *Guillaume Tell*.

L'opéra italien n'avait pas tort seulement pour la *tessitura* mélodique, mais aussi pour la construction générale et l'économie de l'ensemble, pour les coupes et les formes convenues auxquelles les sujets les plus divers et les situations dramatiques les plus opposées étaient ramenés de vive force par les librettistes.

Il y avait également des moules traditionnels où devait se couler uniformément l'inspiration du maestro. Ainsi le cadre tout fait de l'aria et du duo inévitablement distribué en andante et en allegro, avec ritournelle et reprise; ainsi ce procédé dont Rossini surtout abusait jusqu'à satiété, et qui consiste à faire reprendre le même motif successivement par deux, trois, quatre personnages, bien que leurs caractères et les sentiments dont ils sont animés en scène soient absolument différents.

Le théâtre, en ces conditions-là, n'était plus qu'un concert, et l'opéra qu'un solfége à variations plus ou moins inspiré.

Comme le génie est toujours le génie, il trouvait encore moyen de transparaître à travers les formules de ce style. On ne peut nier sa présence dans *Semiramide*, dans *Otello*, dans *Mosè*...

Même il lui arrivera d'oublier, par moment, les traditions de l'école pour se rapprocher de l'idéal universel et éternel; ainsi dans la célèbre Prière des Hébreux, si simple et si majestueuse; ainsi dans tout le dernier acte d'*Otello*.

Car il s'est produit cet exemple inouï d'un opéra dont les deux premiers tiers sont de style d'apparat, de simple virtuosité, avec quelques belles phrases et de grands mouvements çà et là rencontrés, tandis que le dernier tiers est tout entier fait de génie et dans le sentiment du drame. Je ne le dis pas seulement pour l'ineffable romance du Saule et la prière de Desdémone, mais aussi bien pour le chant du Gondolier, dont le texte est un demi-verset de la *Divine Comédie*, une des plaintes les plus amères qui soient échappées à Dante :

.... Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria.....

Le gondolier, passant sur la lagune, jette de loin cette plainte, qui ajoute aux pressentiments de Desdémone. Il n'y a rien de cela dans Shakespeare; cette heureuse addition du librettiste italien a inspiré à Rossini des accents d'une mélancolie qui n'est pas dans le

tempérament habituel de son génie, et dont je ne trouverais, je crois, qu'un pendant dans l'œuvre entier du maître : l'adagio du duo d'*I Marinari*, petit chef-d'œuvre presque inconnu qui clôt la série des *Soirées musicales*.

*Semiramide* n'a pas de ces disparates : c'est un opéra d'une seule venue, qu'il faut admirer ou rejeter tout entier ; et c'est sans doute à cette homogénéité parfaite qu'il doit d'avoir survécu ; partout le style fleuri, partout le luxe vocal, mais souvent au fond l'accent est pathétique, le souffle est long, le sentiment a de la grandeur.

Ce fut le dernier ouvrage écrit par Rossini pour l'Italie, et il y avait bien des raisons pour que ce fût, en effet, le dernier ; le dilettantisme italien commençait à considérer comme un révolutionnaire fatigant le maestro qu'il avait adoré dans *Tancredi* et dans le *Barbiere*. On lui reprochait d'affecter les rhythmes violents ou curieux, de donner trop d'éclat à l'orchestration, de multiplier les morceaux d'ensemble, de remplacer par de vraie musique les longs remplissages de facture dont les *maestri* classiques reposaient l'oreille des spectateurs entre deux morceaux caractérisés. On lui reprochait surtout de devenir savant, tudesque.

Rouvrez Stendhal, et vous verrez que *Mosè* ne fut applaudi que « par vanité » à Naples comme une œuvre scientifique, que « l'entrée de Moïse rappelle tout ce qu'il y a de plus sublime dans Haydn, mais le *rappelle trop* » (1). On y pourra lire aussi que le dernier acte

(1) Et à propos de *la Scène des ténèbres* : « Rossini y déploie, ajoute-t-il, toute la science de Winter et de Weigl réunie à une

d'*Otello*, le seul admirable pour la critique moderne, était peu goûté : la romance du Saule était « sage, rien de plus. » Quant à la *Gazza ladra*, ce gros mélodrame enguirlandé de fioritures, quant à *Semiramide*, qui nous semble aujourd'hui le comble de l'italianisme, c'était pour le public italien de la musique tudesque.

Dans son opéra d'*Ermione*, Rossini avait essayé une fois le chant large et bien déclamé, dans le sens des théories de Gluck, mais l'accueil glacial que les Napolitains avaient fait à cette tentative l'avait forcé de retourner bien vite à la virtuosité. Il devait être las, à la fin, de ces petites tyrannies du public et des chanteurs, plus las encore des servitudes inhérentes à la profession du maestro à la mode, obligé de courir d'une ville à l'autre, d'accepter au dernier moment des livrets toujours taillés sur le même patron mesquin, d'improviser un *opera seria* en quinze jours, un *opera buffa* en moins de temps encore, en tenant compte de l'insuffisance de l'orchestre et des chœurs, et de l'état souvent mal équilibré du personnel chantant. Il avait dû rêver bien souvent d'un autre public et d'autres mœurs musicales, de Vienne, de Paris surtout.

Stendahl, sous la dictée des doctrinaires italiens, eut la main assez malheureuse pour écrire les lignes que voici : « Le conseil de venir à Paris était détestable. Si Rossini eût vécu six ans parmi nous, il ne serait plus qu'un homme vulgaire : il aurait trois croix de

abondance d'idées qui effrayerait ces bons Allemands : ils se croiraient devenus fous. » — Cette abondance d'idées se réduit presque à un seul et même trait répété vingt-six fois. Y avait-il bien vraiment de quoi rendre fous ces « bons Allemands, » nourris des oratorios de Haydn et de Handel, des opéras de Mozart, des symphonies de Beethoven, et de quoi faire tomber à genoux les ombres de ces grands hommes?

plus, beaucoup moins de gaieté et nul génie. Son âme aurait perdu de son ressort... » Stendhal n'est guère meilleur prophète que critique, et l'on me dispensera, je pense, de reproduire les raisons irréfragables sur lesquelles il appuyait son opinion. *Guillaume Tell* lui a donné un plaisant démenti, et le pauvre homme d'esprit en fut si démonté qu'il n'acheva jamais sa *Vie de Rossini*.

Au lieu de s'éteindre à Paris, le génie de Rossini a plus que doublé de grandeur et d'éclat, et du même coup ce fut pour notre Opéra un moment historique aussi important qu'avait pu l'être, un demi-siècle auparavant, la venue de Gluck.

## IV

Car telle est jusqu'ici la destinée de notre Opéra « national » qu'il n'y a guère que des noms étrangers inscrits en son Livre d'or. A cet aveu désolant nous avons pourtant une réserve considérable à faire : c'est que ces maîtres-là sont plus qu'à demi-Français dans tout ce qu'ils ont écrit pour nous, et nous avons assez longuement expliqué que ce fût le cas du vieux Gluck.

L'*Orfeo* et l'*Alcesta* n'étaient italiens que par l'idiome du livret, viennois que par l'acte de naissance ; et cela est si vrai qu'à Vienne, et surtout en Italie, ils ne détrônèrent pas l'opéra italien traditionnel auquel Mozart et Cimarosa allaient donner un nouvel éclat, tandis que, transplantés en terre française, ils y prirent racine, y acquirent une vitalité puissante, y renouvelèrent l'aspect de toutes choses, et pendant plus d'un

demi-siècle, avec *Armide* et les deux *Iphigénie*, dominèrent l'opéra français de leur ombre souveraine.

Cinquante ans de règne, c'est beaucoup en France ! Et la révolution musicale était d'autant plus à prévoir que le régime auquel le vieux stoïcien avait soumis notre goût était vraiment d'une extrême austérité.

Il faut pourtant bien *définir* nos admirations, si nous ne voulons pas tomber dans l'inconséquence la plus risible. Prenons garde d'imiter certains critiques qui, par exemple, s'évertuent à nous persuader qu'il n'y a pas une fioriture à retrancher des *opere serie* de Rossini, et qui le lendemain, jetés en face d'un chef-d'œuvre de Gluck, se livreront à des dithyrambes non moins absolus. Tâchons de nous entendre avec nous-mêmes. Oui, l'on doit applaudir également *Armide* et *Don Giovanni*, le *Freyschütz*, et *Guillaume Tell*. Mais admirons debout, sans fanatisme. Souvenons-nous qu'il est plus facile au génie humain d'être sublime qu'irréprochable, et qu'il risque toujours de nous éblouir avec la lumière radieuse et les éclairs de l'inspiration, transfigurant les défauts, palliant, sauvant les erreurs de tendance et de système.

Et comme ce sont précisément ces défauts qui seront imités, et ces méprises de parti pris qui se tourneront en dogmes dans les écoles, gardons le courage de la critique à travers notre enthousiasme. C'est ce que cent critiques ont fait pour Rossini, ce qu'aucun n'ose faire aujourd'hui pour Gluck.

Nous l'avons dit, cette réformation puritaine était venue à propos en 1770 pour protester contre les tyrannies italiennes; mais si les opéras de Gluck peuvent rester à jamais le type idéal de la *tragédie* lyrique,

il faut bien admettre que le *drame* lyrique devait, à un moment donné, réclamer plus de franchises et de richesses.

Le jeu bien connu des révolutions et réactions humaines suffit même à faire comprendre l'engouement, la fièvre, l'ivresse qui accueillirent à Paris les opéras italiens de Rossini. Au sortir de cette longue contrainte, ce fut comme une émeute de plaisir, comme un carnaval de musique sensuelle. Journaux et Revues dirent son fait au vieux « despote tragique, » convaincu bien et dûment d'avoir « exilé » la mélodie de notre première scène lyrique. Il y eut des théoriciens nouveaux pour soutenir que la musique de *la Gazza ladra* avait raison de se moquer du sujet, que la virtuosité tenait lieu de tout..... Ceux qui réclamaient au nom de la vérité dramatique, furent hués comme autant de Cassandres.

Méry ne revint jamais, lui, de cette surprise du dilettantisme et continua de préférer *Semiramide* à *Guillaume Tell*. Ce n'est plus de l'admiration, c'est de la berlue, quand il reconnaît dans la virtuosité de *Semiramide* et de *Mosè* l'expression fidèle du génie oriental, amoureux des ornementations luxuriantes. Il n'y a qu'un petit inconvénient à cela, c'est que Rossini écrivit du même style *la Gazza ladra*, et que le drame de la *Pie voleuse* se passe à Palaiseau, et nullement à Babylone ou en Égypte.

Dans la même gamme il faut relire le dithyrambe que Balzac a consacré au *Mosè* italien, dans *Massimilla Doni*. A travers le « chœur des ténèbres, » il découvre tout et plus que tout : « Vieux maîtres allemands, Handel, Sébastien Bach, et toi-même, Beethoven, à genoux !... »

Et le panégyriste trouve ce morceau « des ténèbres » tellement savant qu'il aime mieux le considérer comme une concession, comme « un os à ronger, » que le maestro « a bien fait de jeter aux *tedeschi* qui refusaient aux Italiens le don de l'harmonie et de la science. » Il a certainement emprunté ce beau trait de critique à son confrère Stendahl.

Cette première ferveur une fois assouvie pour le rossinisme, et tout en lui continuant l'admiration la plus hospitalière à la salle Louvois et à Ventadour, admiration dont les Garcia, les Rubini, les Lablache, les Malibran, les Pasta, les Sontag et les Grisi avaient d'ailleurs leur belle part, on ne tarda pas à se ressouvenir des vraies traditions du goût français, qui de tout temps avait demandé plus de respect pour la vraisemblance scénique, un style plus sobre et plus expressif, un emploi mieux équilibré de toutes les ressources dont dispose légitimement le drame lyrique.

Et personne, il faut le dire, ne l'a compris plus parfaitement et plus vite que Rossini lui-même. Il n'eut pas plutôt mis le pied en France, et respiré notre atmosphère artistique, que par une sorte d'intuition, il se pénétra de ce goût français, et en tint compte pour tout ce qu'il écrivit ensuite. Au lieu de s'endormir sur des lauriers faciles, il se mit à étudier les secrets de la prosodie française; il écouta les œuvres de Gluck et de Spontini, rêvant au moyen de concilier cette vérité d'accent avec la grâce mélodique; il entendit aussi le *Don Juan* de Mozart, le *Freyschütz*, traduit à l'Odéon, peut-être même quelques exécutions des symphonies allemandes. Il s'agrandissait ainsi l'âme et le style.

Dès son arrivée à Paris, l'Opéra s'était emparé de lui, et l'on n'eut pas la patience d'attendre un ouvrage inédit. En vain objectait-il que notre public ayant d'autres mœurs et étant d'autre tempérament que celui d'Italie, il fallait travailler exprès pour lui : on l'obligea de traduire deux de ses opéras italiens. Il le fit, mais en les modifiant profondément dans le sens du goût français, et ce qu'il y ajouta est précisément ce qu'on y trouve aujourd'hui de plus beau. Le *Siége de Corinthe* (*Maometto*) fut couronné d'un tableau final, « la bénédiction des drapeaux », qui survit encore au reste de l'œuvre. La Société des concerts du Conservatoire l'a gardé en son répertoire.

Le premier acte du *Moïse* français est presque entièrement nouveau. Quant au finale ajouté au troisième acte, c'est un morceau de premier ordre et de pur génie, avec son magnifique emportement d'*allegro* et les marches harmoniques si riches et si entraînantes de sa strette. Plusieurs autres chœurs vinrent renforcer la partition, et l'orchestration du vieux *Mosè* fut partout rafraîchie et colorée à nouveau pour dissimuler la disparate des parties neuves. Somme toute, *Moïse* n'est qu'une œuvre hybride, et c'est vainement qu'on s'est efforcé plusieurs fois de le remettre au répertoire.

Pour l'historien, ces deux opéras refaits à Paris resteront curieux, car on y surprend le secret de la transformation du génie rossinien et de la différence des deux écoles. Cette étude n'est pas précisément en faveur de l'école italienne, à en juger par la supériorité constante des parties écrites aux approches de *Guillaume Tell*.

N'oublions pas dans cette énumération rapide l'adorable petit opéra du *Comte Ory*. S'il a moins de verve,

il a plus de grâce que le *Barbier*, et ne lui est pas si inférieur que le donne à penser l'absurde disproportion du succès. Son malheur est d'appartenir au répertoire d'un théâtre qui n'a qu'un intérêt fort secondaire à mettre en valeur ce joyau musical.

Arrivons enfin à *Guillaume Tell*. Il ne s'agit plus ici d'un *opera seria* fabriqué à court délai, mais d'une œuvre élaborée à loisir pendant près de six mois de retraite. Ici le maître prend possession de sa dernière et suprême manière. Le souffle d'inspiration devient plus large et plus puissant. La mélodie est débarrassée de toute ornementation parasite. Les récitatifs sont admirablement prosodiés, bien mieux certes que chez plusieurs de nos maîtres nationaux; ils sont tout aussi expressifs que ceux de Gluck et plus *cantabili*, plus riches de musique. L'orchestre n'est plus à l'état d'accompagnement, il a son rôle dans l'action et prend sa part de génie; l'ouverture est presque un chef-d'œuvre symphonique (le pas redoublé mis à part). Puis autour des voix principales se développent d'immenses morceaux d'ensemble dramatique dont *Semiramide* ni *Otello* ne donnaient l'idée.

Assurément les proportions ne sont point parfaites, et le grandiose, l'extraordinaire cesse après la fin du second acte, après l'épopée de la conjuration du Rutli.

Les derniers actes sont évidemment écourtés, et l'on pourrait même les écourter davantage sans préjudice pour l'ensemble qui resterait toujours énorme; mais il ne faut rien exagérer, ces derniers actes contiennent encore de grandes beautés qui, par leur splendeur inaltérable, sauvent le reste en le jetant dans l'ombre;

et le dernier finale n'est pas, à mon gré, un trop indigne couronnement du chef-d'œuvre.

Si le livret a compromis quelque temps la fortune de *Guillaume Tell*, et lui doit toujours nuire jusqu'à un certain point, si, par exemple, la fable amoureuse mêlée au drame historique n'a pu arracher au maître une effusion d'amour aussi chaleureuse que le duo de son *Armida*, et ne l'a inspiré que sur le ton d'une galanterie charmante, en revanche, l'adagio du trio a des accents qui atteignent aux suprêmes limites du pathétique, et tout le reste de cet immortel second acte nous offre la plus splendide expression du patriotisme qu'il y ait eu jamais en musique. Le principal titre de Meyerbeer est, dit-on, d'avoir fait la « musique d'histoire; » il faut avouer qu'il pouvait en étudier là un modèle assez décisif.

Ce n'est pas tout : le génie divinatoire de Rossini rencontrait du même coup et avec un bonheur inouï l'expression musicale du paysage alpestre. Rappelez-vous seulement le début de l'ouverture; écoutez le dernier finale; et dans l'introduction du deuxième acte, mieux encore aux multiples entrées de la conjuration, ne sentez-vous pas, partout infus, le sentiment pittoresque de la grandiose nature qui sert d'encadrement à la scène historique du Rutli?...

## V

Il y aurait quelque impertinence à parler plus longtemps d'un chef-d'œuvre qui ne quitte jamais le répertoire. D'autre part, comme cette étude n'est nullement une biographie, je ne m'arrêterai pas à

commenter les motifs probables du silence auquel se condamna Rossini le lendemain de *Guillaume Tell*, à l'apogée de sa gloire.

Comme pour mieux entretenir et raviver les regrets que cette retraite avait causés dans le monde de l'art, les quelques œuvres échappées de loin en loin à Son Indolence témoignaient de la présence toujours réelle du génie. Il y a plus de création et d'art véritable dans les cinquante pages volantes des *Soirées musicales* que dans la plupart des opéras qui firent la première renommée du maître dans son pays. J'en dirai autant et plus du *Stabat Mater*, œuvre brillante, splendide, qu'il ne faut pas juger comme musique d'église, mais comme musique de concert spirituel : c'est un hommage de l'art profane à la religion de sainte Cécile.

Je ne sais au juste ce que la publication prochaine des œuvres posthumes nous réserve d'heureuses surprises, mais il est une œuvre au moins qui était assurée de faire événement : c'est la *Petite messe solennelle*, exécutée d'abord devant un auditoire d'invités et six ans plus tard livrée au grand public. Par la richesse et la profondeur du style, par l'adorable suavité de certaines parties, la fougue irrésistible et la majesté de quelques autres, nous croyons cette œuvre destinée à prendre rang parmi les chefs-d'œuvre. Et ce ne sera pas un des moindres étonnements de la postérité que de voir ainsi trois des plus hauts sommets où le génie de Rossini ait atteint, échelonnés à si longue distance sur la route du siècle : le *Barbier* en 1816, *Guillaume Tell* en 1828 et la *Messe solennelle* en 1863.

Ces dates que j'écris me rappellent depuis combien longtemps Rossini s'était fait nôtre. Il le fut pendant la

moitié de sa vie, autant dire les deux tiers en décomptant les années d'enfance.

Quand il se fut retiré de la carrière militante à trente-sept ans, jeune et plein de force, sans aucune des raisons qu'avait, par exemple, Charles-Quint à quitter le pouvoir, on sait que ce Charles-Quint musical n'eut pas d'abord d'autre joie que de retourner dans son pays; mais la vie ne lui fut rendue agréable ni à Florence, ni à Boulogne, ni à Naples. L'inconstance du public italien le sacrifiait déjà à Donizetti et à Bellini, aussi cruellement qu'elle lui avait sacrifié Cimarosa vingt ans auparavant. De plus, on voulait l'enrégimenter dans le mouvement patriotique; les réquisitions de la garde nationale le poursuivaient dans sa Thébaïde...

Né sous l'ancien régime, Rossini n'avait pas plus la fibre patriotique que ne l'eurent Gœthe en Allemagne et Voltaire en France. Voltaire était un philosophe moins français qu'universel; Gœthe était un poëte impassible dont le regard portait toujours au delà des frontières de son pays, comme au delà des horizons de sa génération.

Après avoir été le plus italien des maestri dans *Tancredi*, Rossini l'avait été un peu moins dans la *commedia musicale* du *Barbiere*, de par l'influence d'un livret qui est plus qu'un livret. A partir de *Guillaume Tell*, il avait cessé d'appartenir aux traditions de l'école italienne, et l'une des meilleures preuves qu'on en puisse donner, c'est que *Guglielmo Tell* n'a jamais pu s'acclimater dans la péninsule : les *teatri massimi* le jouent de très-loin en très-loin, par raison plus que par goût. On comprend qu'à la longue le maître se soit piqué de la proscription du seul ouvrage où il eût

donné la mesure entière de son génie, et qu'il se soit décidé à abandonner pour toujours l'Italie au garibaldisme musical et à son commandant en chef, M. Verdi.

A Paris, il a trouvé non-seulement l'atmosphère morale qui convenait le mieux à son caractère et à son esprit, mais cet éclectisme précieux des mœurs qui le dispensait d'être un héros malgré lui et lui permettait simplement d'être Rossini, c'est-à-dire un grand artiste retiré dans sa gloire, une manière de prince médiatisé de la musique. Bien peu de Français et d'étrangers de marque ont négligé de se faire présenter chez lui, soit à Auteuil, soit dans son appartement du boulevard des Italiens, où il tenait cour plénière et permanente. Souvent à ses samedis, des artistes en visite, tels que l'Alboni, la Patti, Faure, les plus illustres enfin, improvisaient des concerts qu'un roi pouvait envier.

Il n'allait jamais à l'Opéra, mais les échos de *Guillaume Tell* arrivaient à chaque instant jusqu'à lui, et j'imagine qu'ils trouvaient encore le défaut de cette cuirasse de triple airain où son insouciance affectait de se renfermer. *Sémiramis* et *Moïse* reparaissaient de temps en temps sur la scène française, ainsi que le *Comte Ory*, — miniature de génie que nous ne pouvons nous consoler de voir ainsi délaissée; mais en attendant que justice entière lui soit rendue, l'Opéra de Paris est encore le seul qui la préserve un peu de l'oubli.

Les artistes de notre Théâtre-Italien allaient tous chanter dans les salons du maître et lui demandaient la vraie tradition des rôles; et si Verdi et Donizetti ont

pris depuis longtemps une place excessive au théâtre même, le nom de Rossini n'en restait pas moins pour tout le monde le premier au tableau du répertoire.

Enfin, le Théâtre-Lyrique, il y a quinze ans tout comme aujourd'hui, révélait au dilettantisme du peuple et de la bourgeoisie ce merveilleux *Barbier* que la troupe italienne réservait à l'usage des gens de *high-life*.

Notre théâtre de l'Opéra est moins exclusif que le Théâtre-Italien, institution toute aristocratique; les spectateurs assis aux stalles d'orchestre et aux premières loges ne se doutent pas, pour la plupart, de l'affluence compacte et fidèle dont fut toujours assuré le large et profond amphithéâtre du quatrième étage. Là est le secret de la popularité de *Guillaume Tell*.

On s'explique après cela l'énorme commotion produite à Paris par la mort d'un tel hôte, et d'abord l'anxiété publique excitée autour de sa longue agonie. Cette agonie parut d'autant plus cruelle qu'elle couronnait par un vulgaire martyre une vie jusque-là privilégiée entre toutes, triomphante dès la première jeunesse, constamment glorieuse, assurée de toutes les prospérités, de tous les honneurs, qui ne connut d'ombres et de lacunes que celles que la fantaisie de l'artiste y voulut mettre.

On peut dire que toute la journée du 21 novembre 1869 fut remplie par les honneurs rendus à Rossini. Ce fut d'abord le service funèbre dans l'église de la Trinité, puis le cortége traversant tout Paris. Le soir, le Théâtre-Italien donnait le *Stabat*. Le lendemain, les fêtes funéraires suivirent leur cours; le buste de Rossini était couronné à l'Opéra dans une repré-

sentation extraordinaire de *Guillaume Tell*, tandis que le Théâtre-Lyrique jouait le *Barbier de Séville*, avec un intermède à la mémoire du maître.

Aucun de ceux qui ont assisté au service funèbre en l'église de la Trinité ne perdra le souvenir de cet incomparable concert religieux. On peut dire qu'il a fait le plus absolu contraste avec celui qui fut donné quatre ans avant aux funérailles de Meyerbeer. La religion à laquelle appartenait l'auteur de *Robert* et des *Huguenots* ne permettant pas que le service fût célébré dans une de nos grandes églises, ce fut dans une gare que s'assemblèrent les musiciens, et le lieu était trop immense et trop mal fermé pour permettre aux virtuoses de saluer de la voix le wagon-catafalque qui allait emporter le maître dans sa patrie : aussi n'avait-on entendu que des morceaux confiés aux masses chorales et orchestrales.

La parcimonie regrettable qui présidait à l'organisation des funérailles de Rossini priva au contraire la cérémonie du concours de l'orchestre et des chœurs. Devait-on s'en tenir aussi strictement à la lettre des dernières volontés de Rossini? fallait-il être aussi modeste pour lui que lui-même?

Toujours est-il que les chœurs furent chantés par un petit groupe de premiers sujets, que l'orgue ou quelques harpes durent suffire aux accompagnements, et que l'intérêt principal de la solennité se reporta sur les *soli*, que les plus grands artistes alors résidant à Paris s'étaient disputé l'honneur de chanter.

N'y a-t-il pas une sorte de prédestination secrète dans ce contraste disposé par le hasard : les virtuoses exclusivement appelés à célébrer les obsèques du plus

illustre des maîtres mélodistes, tandis que les vastes réunions d'instruments et de voix avaient exclusivement solennisé les funérailles de celui qui, dans le domaine de la musique de théâtre, fut par excellence le maître des multiples et puissantes complexités !

L'Alboni, qu'on n'avait pas entendue en public depuis cinq ans, avait voulu rendre un dernier hommage à son vieux maître et ami ; nous eussions voulu l'entendre dans la strophe du *Stabat* confiée au contralto-solo ; mais elle s'était réduite au duo *Quis est homo*, dont la Patti faisait les honneurs avec elle : on ne savait ce qu'il fallait le plus admirer, des profondeurs splendides et veloutées de la voix de la comtesse Pepoli-Alboni ou de l'éblouissant éclat de la jeune diva-marquise. La Nilsson chanta l'Offertoire de Pergolèse ; Faure avait consacré son talent magistral à l'une des strophes du *Stabat*. Fraschini manquait à un tel rendez-vous, ayant quitté Paris depuis quelques jours ; mais Nicolini, Gardoni, Duprez, Obin, Tamburini, Mlle Krauss avaient leurs rôles dans le concert funèbre. Tous ensemble confondus ont dit le *Lacrymosa* du *Requiem* de Mozart, l'*Introït* du *Requiem* de Jomelli et la prière de *Moïse*, à laquelle on avait pris soin d'adapter un texte liturgique. L'orgue fit entendre l'introduction du deuxième acte de *Moïse*, et enfin l'une des musiques de la garde nationale, composées comme on sait des meilleurs instrumentistes des orchestres de Paris, termina la cérémonie par l'exécution de la première marche funèbre de Beethoven.

La cérémonie à l'église de la Trinité n'était que pour quelques invités ; à partir du moment où les

funérailles se mirent en marche, ce fut le peuple qui en prit possession. Non-seulement les abords de la place de la Trinité étaient couronnés d'une foule immense, non-seulement le cortége rencontra partout une double haie compacte en traversant la capitale dans son plus grand diamètre, de la place de la Trinité au cimetière du Père-Lachaise, mais il trouva le cimetière occupé dès longtemps à l'avance par une multitude où le populaire dominait. Je savais bien que la gloire de Rossini était universelle ; mais je n'aurais jamais supposé, je l'avoue, qu'elle eût aussi profondément pénétré toutes les couches sociales. Il ne lui aura pas même manqué l'hommage des porte-blouse et la popularité des petites biographies à un sou, enlevées par milliers à tous les coins de rues.

Je doute que les funérailles officielles célébrées à Florence aient eu ce caractère d'événement populaire, — j'ai failli écrire « national, » et peut-être n'aurais-je pas eu tort, puisqu'en effet, depuis quarante ans, l'Italie s'est désintéressée de la gloire du plus grand de ses musiciens, et que Rossini lui-même, à tort ou à raison, s'était désaffectionné de sa patrie.

Je tenais à insister sur cette immense manifestation populaire où les hommages du monde artiste et du dilettantisme se sont trouvés noyés pour ainsi dire.

C'est de ce côté-là que le génie rossinien, n'ayant plus rien à gagner dans les hautes sphères de la société, avait fait depuis trente ans de nouvelles conquêtes. Voilà une gloire complète en vérité, et qui s'élève haut sur un puissant et large piédestal.

Ajoutons qu'elle est définitive; car enfin c'est depuis quarante ans bien comptés que Rossini avait pris sa

retraite, et cette retraite était chose si bien convenue, que les quelques œuvres de Rossini qu'on a vues ou entrevues depuis lors semblaient des œuvres *posthumes*... Eh bien! quarante années constituent, ce semble, un fort sérieux commencement de postérité. Les décomptes qui doivent se faire sur les cinquante ouvrages signés de ce nom immortel, sont faits depuis longtemps. Depuis longtemps les taches de ce soleil sont vérifiées, mesurées, reconnues par les admirateurs même, et l'admiration reste immense. On peut dire que cette canonisation artistique est un fait accompli : les délais exigibles sont écoulés, les miracles de succès enthousiastes et d'infaillible durée bien et dûment enregistrés. En dépit de la secte wagnérienne qui a « changé tout cela » et mis « le cœur à gauche » en musique, Rossini est un vrai génie, il n'y aura jamais à s'en dédire; *Guillaume Tell* et le *Barbier de Séville* seront du répertoire de tous les pays et de tous les temps.

# CHAPITRE VIII

## MEYERBEER.

## LA MUSIQUE D'HISTOIRE. — L'AFRICAINE.

### I

Celui-là encore est mort chez nous, et il n'y a pas si longtemps de cela que nous n'ayons encore présents à l'esprit tous les détails de ces grandes funérailles : nos illustrations artistiques, littéraires, politiques même, faisant escorte au char funèbre, deux cent mille personnes accourues sur le passage du cortége, la gare du Nord toute tendue de noir, ici le catafalque monumental, là le magnifique wagon de deuil qui allait emporter loin de nous les restes mortels du grand artiste ; une foule émue dans les tribunes, sur la voie ferrée, partout ; ce concert composé de divers morceaux religieux et solennels du maître, les discours, et l'impression saisissante de l'adieu quand la locomotive, secouant son panache de fumée, ébranla le wagon triomphal et dans un instant le fit disparaître au plus loin de l'horizon ; enfin la représen-

tation des *Huguenots* qui termina dignement la journée, et le couronnement du buste de Meyerbeer par les artistes de l'Opéra, au milieu des acclamations enthousiastes du public.

Il était donc réservé à la France, patrie élective de son génie, d'avoir son dernier soupir, et de lui rendre ces premiers devoirs ; lui-même il avait réglé que son corps resterait exposé quatre jours à Paris avant d'être transporté à Berlin, sa ville natale.

C'était pour donner à notre première scène un quatrième opéra qu'il était revenu cette fois à Paris. Il avait gardé quinze ou vingt ans son *Africaine*, lui refusant obstinément la vie et l'admiration publique, se refusant à lui-même l'orgueil légitime de l'entendre. Et ce trésor caché ne lui pesait pas comme un remords sur la conscience !

Il attendait sans impatience que le hasard lui présentât une réunion d'artistes convenables, et tout en attendant, il s'intéressait, il s'amusait à polir l'œuvre depuis longtemps achevée, ou même à en préparer d'autres, toujours affairé au travail, jamais pressé d'être applaudi. De quel singulier caractère était doublé ce génie, et quel exemple ! A la fin, comme s'il eût pressenti le dénoûment prochain, on le vit se hâter, mais la mort avait l'avance et le priva sans pitié des joies de ce dernier triomphe.

Ajoutons que sa mort a probablement hâté l'exécution de l'œuvre. Tant qu'il eût vécu, ce *Fabius Cunctator* de la musique était le maître de reculer, d'attendre ; mais les héritiers d'un homme de génie savent bien qu'ils sont dépositaires plutôt que possesseurs de ses œuvres. Un an après les funérailles, Meyerbeer sem-

blait ressusciter dans le succès de son œuvre posthume.

C'est surtout de cet événement de l'*Africaine* que je veux ici parler, événement si longuement attendu qu'on en avait désespéré, et si considérable par l'illustration universelle de son auteur et par ses antécédents de génie qu'on ne peut compter d'ici à longtemps revoir le pareil. A l'heure qu'il est, l'*Africaine* est à peine encore classée dans l'opinion publique. Si sa genèse a été lente, l'élaboration de sa destinée l'est aussi. Mais n'en a-t-il pas toujours été de même pour les opéras de Meyerbeer?

A un demi-siècle de distance, nous pouvons admirer la fortune relativement subite d'un homme obscur jusque-là, ou ce qui est bien pis, embarrassé d'une réputation de musicien estimable, de compositeur de pastiches italiens, d'écolâtre de Rossini, et qui d'un seul coup passait maître, dont la première œuvre s'emparait despotiquement du répertoire, effaçait par son coloris magnifique et sa vigueur d'accent la *Muette* d'Auber jusque-là invincible, et affirmait l'ère nouvelle plus impérieusement que ne l'avait fait *Guillaume Tell*, assez froidement accueilli d'abord, comme on sait, et qui attendait Duprez pour reprendre son rang.

De par *Robert le Diable*, l'étranger, le nouveau venu se trouvait roi de l'Opéra, mais on ne l'avait certes pas décrété par acclamation en quelques heures. Ce ne fut d'abord qu'un succès d'étonnement. Au foyer, se livraient d'ardents assauts d'esthétique, où les partisans encore timides du jeune maître n'avaient pas le dernier mot et faisaient bien des concessions ; on parlait plus haut dans l'autre sens. D'excellents musiciens

et critiques disaient impartialement que cela ne se jouerait pas dix fois. Le directeur, les artistes, l'auteur même, dont les craintes avaient été extrêmes pendant les études, doutaient encore après la représentation. Enfin l'on peut dire que ce fut par elle-même que l'œuvre s'affirma et prit son rang.

En 1838, elle constituait le plus grand péril et la plus grande objection pour le succès des *Huguenots*. Ceux-ci ne pouvaient valoir *Robert*, cela était décidé. Aussi l'opéra nouveau fut-il « approuvé plutôt qu'applaudi, » et, « malgré le mérite incontestable du quatrième et du cinquième acte, l'ensemble de la représentation fut d'une froideur évidente. » Quand vous lisez en très-bon lieu et sous la signature d'un juge très-impartial, que « le chœur catholique est *languissant et manque de couleur* » (c'est de la Bénédiction des poignards, s'il vous plaît, qu'il s'agit), vous pouvez accuser le critique d'avoir mal écouté; mais là derrière, il y a pourtant un fait dont il faut tenir compte : l'admirable scène, faiblement exécutée sans doute, n'était pas très-bien venue aux premières auditions, tandis que le duo suivant produisit d'emblée une impression irrésistible. Tels sont les hasards qui président à l'apparition d'un chef-d'œuvre !

On sait combien le *Prophète* fut discuté, quels pronostics de malheur accompagnèrent sa venue, et les opinions sont restées d'ailleurs très-discordantes au sujet de cet ouvrage. Quelques meyerbeeristes avancés le considèrent comme la plus haute expression du génie du maître, tandis que la plupart des admirateurs de *Robert* et des *Huguenots* laissent le *Prophète* à distance. En émigrant vers l'Opéra-Comique, Meyerbeer se remettait lui-même en question. Aussi ne m'éton-

nerais-je que médiocrement des discussions auxquelles l'*Étoile du Nord* donna lieu ; mais il en fut de même du *Pardon*, il n'en pouvait être autrement de l'*Africaine.*

La foule restait indécise devant l'œuvre nouvelle, et vous étiez assailli de gens qui, l'ayant entendue, s'informaient de ce qu'il en fallait penser. C'est l'histoire de ce bon M. de Nouveau qui, dans une chasse, demandait à ses piqueurs : « Ai-je du plaisir ? » Et si vous entrepreniez de faire sortir le questionneur de cet état d'esprit vague et neutre, en lui rappelant les plus saillantes impressions de l'ouvrage, le finale du premier acte, le duo de l'extase... vous risquiez d'éveiller l'indignation d'un voisin qui s'exclamait : « Tout est beau ! » A celui-là il ne fallait pas aller dire que le troisième acte est faible, il vous traitait de mécréant ; ni lui parler de coupures, il criait au vandalisme ; et si vous lui conseilliez alors de réclamer tout ce qu'on a supprimé de l'*Africaine*, il n'était pas loin de vous prendre au mot, dût la représentation finir à deux heures du matin. Il est des gens à qui vous ne ferez jamais avouer que, génie à part, il y a des limites à une œuvre de théâtre parce qu'il y a des limites aux forces humaines. Point de longueurs ! point d'inégalités non plus ! C'est manquer de respect au génie que de critiquer. Prosternons-nous pour mieux contempler ; prenons pour devise ce cri fanatique de Victor Hugo en l'honneur de Shakespeare : « J'admire tout comme une brute. »

Les *ultras* de l'enthousiasme sont rares sans doute ; très-rares sont devenus aussi les inflexibles opposants. Cependant vous trouvez encore des gens pour qui les

*Huguenots* ne sont pas avenus; ces trente années de succès universel sont pour eux une mystification colossale dont le monde entier s'est fait compère afin d'en être victime; ils n'ont pas désappris les vieux *Anas* d'autrefois; ils vous prennent encore par le bras pour vous conter que l'immense fortune de Meyerbeer a été consacrée à doter chacune de ses progénitures musicales, à en assurer la prospérité. Ils savent les chiffres. Cependant ils ont renoncé à répéter la question insidieuse d'Henri Heine : « Quand Meyerbeer sera mort, qui donc s'occupera de sa gloire? » On continue malheureusement à jouer cette musique à Paris, à Saint-Pétersbourg, en Espagne, en Amérique, même en Italie, ce qui est bien plus loin pour elle, et l'on s'est mis à jouer l'*Africaine* à peu près partout où l'on « s'occupe » de *Robert* et des *Huguenots*. Mais une objection si futile ne saurait troubler leur conviction.

On va trouver que j'ai tort de m'inquiéter de quelques extravagants ou de l'inertie de la foule, *servum pecus*. Il ne faut, je le sais, jamais prendre la peine de consulter que les gens qui nous sont connus pour n'avoir point de partis pris, qui savent admettre toutes les écoles et tous les styles, qui dans chaque maître et chaque œuvre voient le fort et le faible, qui jugent, discutent et définissent ce qu'ils admirent, et pour qui enfin l'*Africaine* a fait question, mais avec les sentiments d'espérance et d'appréhension loyale que le souvenir des *Huguenots* peut inspirer à ceux qui aiment l'art.

Eh bien ! parmi ceux-là mêmes, il y a de très-sensibles divergences. On entend dire couramment à de bons juges : « Quelle décadence! je n'ai rien trouvé

d'admirable ou presque rien. Et vous savez si j'aime Meyerbeer ! » Ils l'aiment, en effet, ils se sont passionnés pour les beautés de *Robert* et des *Huguenots*, et rien n'est plus déconcertant que ces affirmations sincères pour ceux dont les impressions en sens contraire sont encore toutes chaudes : « Vous savez, répondent-ils, si je m'aveugle sur les défauts dont souvent sont doublées les hautes qualités de Meyerbeer; mais que voulez-vous? j'ai trouvé, j'ai senti plusieurs fois dans l'œuvre nouvelle des inspirations du même ordre que celles dont la jouissance nous est commune. »

Quel phénomène singulier! Prenons-nous donc de lâches habitudes d'aimer quand même un auteur, et se fait-il de complaisants reports d'admiration? ou bien ne seraient-ce pas plutôt, dans l'autre cas, les dispositions de l'âme qui ont changé à notre insu? Sommes-nous sûrs d'écouter aujourd'hui d'une oreille aussi accueillante qu'au temps où nous étions plus heureux peut-être, plus contents de tout et plus volontiers penchés vers l'avenir? Ne vient-il pas un moment où la provision d'enthousiasmes est faite, où les vieilles admirations refusent de se serrer pour faire place aux nouvelles?...

## II

Je me suis trop attardé à ce préambule; mais à côté de l'intérêt puissant que m'inspirait une grande œuvre, le spectacle de ces petits mouvements du public avait frappé ma curiosité. Il n'en fallait pas tant pour dire que ma critique est bien personnelle, qu'elle n'a la

prétention de représenter aucun courant général d'opinion, et qu'avant de rien affirmer en somme, elle s'est faite en détail, notant scène par scène tous les accidents d'une œuvre qui, certes, ne se recommande ni par l'unité ni par l'égalité de l'inspiration.

Mais pour nous écouter sur le sujet de l'*Africaine*, peut-être veut-on notre confession sur la valeur absolue ou relative des autres œuvres de Meyerbeer? La voici en quelques mots, naïvement : Nous appelons *Robert le Diable* et les *Huguenots* des chefs-d'œuvre, et Meyerbeer en ayant fait au moins deux, il ne nous paraissait pas improbable qu'il en vînt encore un autre de lui. A notre goût, les *Huguenots* garderont le premier rang, comme ils sont destinés à demeurer l'un des modèles de la musique dramatique : il y a d'autres opéras qui témoignent d'un génie égal et même supérieur, mais il n'y en a pas qui soient venus plus complets, où les diverses ressources de l'art soient équilibrées dans une plus heureuse ordonnance.

*Robert* ne lui cède que de bien peu; mais il me semble que le métal n'a pas rempli aussi généreusement toutes les parties du moule et que l'alliage italien y est trop visible par endroits. Le *Prophète* est plus homogène ; mais, à part quelques morceaux, d'une inspiration trop laborieuse, trop sombre, trop dure, à première audition, l'*Africaine* est plus lumineuse et capable d'un succès plus immédiat et plus sympathique : aussi le finale du premier acte fut-il applaudi aussitôt comme un superbe commencement de chef-d'œuvre : c'est le plus beau premier acte de Meyerbeer. Les deux derniers, qui nous révèlent une veine nouvelle et inconnue de son génie, ont eu le même succès, et ils en auraient bien davantage si l'esprit de l'auditeur

n'y arrivait fatigué par deux actes d'un intérêt médiocre.

C'est là surtout que la main du maître a fait défaut, pour l'œuvre posthume. A la rigueur, il aurait coupé la moitié d'un acte, comme il coupa tout un tableau des *Huguenots* qui était excellent. Mais lui seul avait le droit de tailler ainsi en pleine étoffe, car lui seul pouvait faire les raccords. Il eût, suivant sa coutume, élagué ici, corrigé là, refait des morceaux entiers. Souvenez-vous seulement que le grand duo des *Huguenots* a été écrit pendant les répétitions! C'étaient les bonnes fortunes du dernier moment. Les parties mêmes qu'il n'eût pas retouchées avaient besoin de lui : lui seul savait bien ce qu'il avait rêvé, l'effet d'ensemble et l'effet de détail.

Pour monter *Robert* et les *Huguenots*, ils étaient trois : Meyerbeer d'abord; puis Habeneck, un chef d'orchestre de génie, le fondateur des Concerts du Conservatoire; puis Nourrit, un artiste créateur qui animait tout autour de lui, et jouait la pièce ensemble avec son rôle.

Mais le plus grand ennemi de la partition est son livret.

Le poëme, en effet, est indigne de Scribe et de Meyerbeer, des collaborateurs de *Robert*, des *Huguenots*, du *Prophète*. Je ne prétends pas insister sur la versification dont la pauvreté passe, en vérité, la permission. C'est à faire croire que Scribe, comptant sur la nécessité de tout remanier pendant le travail suprême des répétitions, n'avait livré au compositeur qu'une ébauche, ce qu'on appelle, en termes du métier, un *monstre*. Certes, c'est un point fâcheux, et dont certains dilettantes et musiciens font trop bon marché.

Comme il n'y a de chanteurs parfaits à la scène que ceux qui font bien valoir les paroles, il n'est pas indifférent, surtout dans les récitatifs, d'entendre de belles pensées bien exprimées, au lieu de ces inepties dont le répertoire de l'Opéra est particulièrement émaillé. Les paroles ne peuvent être une condition essentielle, et en même temps indifférente du drame lyrique. Mais hélas! la musique n'en est pas à son premier livret mal écrit; elle s'en tire en palliant de sa poésie propre le dénûment des « paroliers. »

On était habitué à passer condamnation là-dessus à Scribe, en raison de son habileté proverbiale à bien distribuer, contraster et agencer les divers éléments d'un scenario. Ce travail de combinaison amenait quelquefois sous sa main des situations dramatiques de l'effet le plus neuf et le plus puissant: ainsi, par exemple, la scène de la mère et du fils dans le quatrième acte du *Prophète;* ainsi le trio final de *Robert*; ainsi l'incomparable duo du quatrième acte des *Huguenots.* Vainement nous attendions quelque chose de semblable dans l'*Africaine.*

A quoi donc pensait Meyerbeer, si difficile d'ordinaire sur ce point? Lui qui s'inspirait du drame comme doit faire tout compositeur dramatique, et qui tirait les beautés de la musique des beautés mêmes de l'action, n'avait-il pas tout à perdre à une méprise de ce genre?

Ne nous empressons pas de déclarer qu'il n'y a rien dans ce livret, et cherchons ce qui avait pu tenter le maître; c'est dans la partition même qu'il faut en chercher le secret. Les deux derniers actes qui se passent dans les régions australes sont les plus beaux,

les plus abondamment et amoureusement inspirés ; ils ne sont pas seulement le couronnement de l'édifice, ils en sont la majeure et maîtresse partie. C'est donc vers un monde exotique que l'imagination de Meyerbeer se sentait attirée cette fois. Ce peintre musical des mœurs et des caractères de la vieille Europe, voulait renouveler sa palette, et demandait d'autres couleurs à ce pays lointain ou, pour mieux dire, rêvé ; cet historien aspirait à la fantaisie ; ce maître des passions actives et des violents débats était curieux de s'essayer aux langueurs, aux enivrements, aux extases. C'était enfin tout un nouveau monde d'inspirations qu'il allait découvrir à la suite d'un Vasco de Gama.

M. Félicien David a traité deux fois ce sujet, mais le plan de l'*Africaine* fut bien antérieur à la symphonie de *Christophe Colomb* et à la *Perle du Brésil*, et d'ailleurs, — n'en déplaise à certains partisans du charmant orientaliste qui doit être passablement confus de leurs extravagances, — l'*Africaine* avait encore après cela sa raison d'être.

Cette évolution dans le génie de Meyerbeer était intéressante ; l'idée était digne de lui. Mais un opéra en cinq actes ne vit pas d'une idée générale ; il faut pour le remplir et le soutenir une charpente solide et complexe. Il semblait qu'on pût compter sur Scribe pour cela : il n'y eut pas la main heureuse. Et d'abord ne fallait-il pas se transporter plus vite au pays de l'*Africaine ?* le public est sensiblement fatigué lorsqu'il arrive à cette terre promise. Le second acte surtout a tort dans le livret, suivant nous : après le prologue magnifique que nous voyons au premier acte, il

semble que le drame ne devrait pas tarder à se mettre en voyage.

C'est le navigateur Vasco de Gama qui fait l'unité de cet opéra maritime commencé en Europe et achevé par delà l'Afrique. Malheureusement, ce type, hardiment posé au premier acte, va dégénérer peu à peu. Scribe a eu la malheureuse idée de faire flotter Vasco entre deux amours; or, il n'y a pas, au théâtre comme dans la vie, de rôle plus faux ni plus sot : voyez la figure que fait Pollion entre Norma et Adalgise. L'amoureux n'est pas franc, il empêchera le héros de l'être, et nous n'aurons bientôt qu'un gentil *caballero*, un jeune premier indécis, au lieu du grand marin que le nom de Vasco de Gama nous promettait et auquel le poëte des *Lusiades* a prêté en effet une physionomie âpre, fière, titanesque. Mais il faut savoir que dans le livret présenté primitivement par Scribe (il y en eut deux très-distincts), le héros était un Fernand quelconque, et ce fut après coup seulement que l'on convint de le rehausser en y ajoutant l'intérêt d'un nom historique. Ce n'est pas seulement Scribe qui le sacrifie; Meyerbeer, qui avait profilé d'un trait si noble et si mâle Robert de Normandie, Raoul de Nangis et Jean de Leyde, a comme un parti pris de faire tourner le rôle de Vasco à la virtuosité. Pour comble de malheur, ce rôle a été créé par le chanteur le plus exclusivement virtuose, le plus dénué de qualités scéniques qu'on pût trouver aujourd'hui; avec un homme tel que Nourrit, la partie historique et héroïque de ce rôle eût pris sans doute une autre tournure.

Ce grand artiste qui avait autant d'action sur les auteurs que sur le public, qui donna par exemple

au rôle d'Éléazar, dans la *Juive*, l'aspect qui lui est resté, et qui pendant les répétitions des *Huguenots* provoqua Meyerbeer à écrire le grand duo de Raoul et de Valentine, Nourrit eût sans doute empêché le rôle de Vasco de s'évanouir, comme il fait au dénoûment. Après le quatrième acte, ce piètre personnage disparaît, et il y avait déjà longtemps que l'intérêt l'avait quitté pour passer à Sélika. Ainsi l'intérêt n'est guère moins errant que l'action. Le livret ne prévaudra pourtant pas contre la partition; il en sera comme de *Guillaume Tell*, de la *Flûte enchantée*, d'*Oberon*.

C'est la partition qui est le véritable poëme, et nous ne ferons pas à l'autre l'honneur d'un récit particulier; il suffira de quelques mots mêlés à l'analyse musicale pour indiquer la suite du drame. Pénétrons, sans plus tarder, dans ce vaste monument de musique.

## III

Point de portique au palais, je veux dire pas d'ouverture. Celles de *Robert le Diable* et du *Prophète* ayant été en pure perte, Meyerbeer avait renoncé à cet ornement pour ses grands opéras. Le travail consciencieux qu'il entreprenait sur chaque scène et chaque incident du drame, produisait, à l'addition finale, une telle somme de musique que le cadre était débordé, et l'ouverture était naturellement sacrifiée des premières.

Les introductions des *Huguenots* et de *Robert* sont d'ailleurs admirables en leur brièveté ; elles sont faites d'un seul motif. Celle-ci est moins simple, elle a tous

ces raffinements de dessins, d'harmonies et de sonorités curieuses, dont l'orchestration du *Pardon de Ploërmel* était surchargée. Les deux motifs qui dominent appartiennent tous deux au rôle d'Inès ; l'un va commencer sa romance, elle dira l'autre dans le septuor final du deuxième acte. Il ne faut donc considérer cette introduction que comme la ritournelle d'entrée du personnage.

La romance d'Inès est purement mélodieuse, mais d'une mélodie coupée, inconsistante. La phrase en mineur a dans sa mélancolie les intonations naïves d'un vieux romancero ; le motif en *sol* est du plus pur italianisme, puis vient, en *mi bémol*, un bout de valse allemande d'une banalité parfaite. Combien ne préférons-nous pas le terzetto suivant ! Il est d'une inspiration plus suivie, d'un style noble et posé ; la phrase : « Amour de l'enfance » est superbe.

Le conseil s'assemble pour discuter si l'on tentera quelque nouveau voyage d'exploration au delà du cap des Tempêtes, après le désastre de l'expédition de Barthélemy Diaz. Nous avons ici l'un des modèles de cette musique historique dont Meyerbeer fut l'instaurateur. Ceci lui appartient : lui seul a su prendre ainsi la raison d'État pour muse. C'était la seule scène de l'*Africaine* où il lui fût possible de se livrer à ce genre de génie, mais quel adieu magnifique il lui fait avant de partir pour le pays du rêve et de l'extase !

Ce finale n'a d'autre pendant que la conspiration du quatrième acte des *Huguenots* ; il n'en égale sans doute pas la perfection, l'éclat, mais il est de proportions plus vastes, c'est même le plus grand finale qui existe ; il n'embrasse pas moins de cinq scènes, et quels nom-

breux éléments s'y pressent ! A ne considérer que les proportions et les conditions d'un tel travail, il est évident qu'il ne pouvait être conçu seulement ni entrepris que par un génie de grande envergure. Et quand j'entends des gens sensés, des musiciens même dire que l'*Africaine*, signée d'un pseudonyme, n'eût été acceptée ni d'un directeur ni du public, je réponds que cela est possible, car tout est malheureusement possible, mais qu'il eût fallu un aveuglement singulier pour n'être pas frappé par exemple d'un tel finale, pour croire qu'il y a des *inconnus* capables d'en faire autant, enfin pour n'y pas deviner aussitôt la vraie signature.

Le conseil entre sur une de ces marches en rhythme pointé que Meyerbeer aimait tant et dont nous pourrions citer dix exemples. Aussitôt après, les évêques entonnent à pleine voix et à l'unisson une invocation superbe aux lumières du ciel. J'entendais dire que ce morceau manquait d'onction pour une prière et ne laissait pas d'être un peu emphatique : on oubliait que la réunion d'un conseil royal n'est pas une occasion de modestie, et que ce chœur est conduit, non par saint François de Sales, mais par un grand inquisiteur. — Je demande encore pardon de m'arrêter au souvenir de ces objections, c'est qu'elles ne partaient pas des premiers venus.

Dans un long récitatif, Vasco raconte le désastre de la flotte de Diaz, dont il fut témoin, et promet de mieux réussir si le roi lui confie un vaisseau. L'inquisiteur, ennemi des nouveautés, répond au nom de la Bible ; un jeune conseiller appuie avec enthousiasme la requête de l'officier de fortune ; le grand amiral y fait quelques objections jalouses. En témoignage de

ce qu'il a dit de ces contrées lointaines Vasco demande à présenter deux esclaves qu'il a ramenés avec lui, et c'est alors que l'Africaine Sélika et son compagnon Nélusko font leur première apparition : ils sont introduits par un prélude bizarre dont le motif se retrouvera dans le chœur indien du troisième acte. Quelques phrases suffiront pour poser leurs caractères, pour nous révéler l'âme ardente et tendre de Sélika, l'esprit farouche et vindicatif de Nélusko. On demande aux prisonniers quelques notions sur leur patrie : l'Africaine, suppliée par une phrase charmante de Vasco, va répondre, quand son compagnon l'arrête : « Ne trahis pas ton peuple, ô reine !... » Cette mélopée est belle. Remarquez aussi le comique énorme, étrange de ce passage où l'Africain raille les vainqueurs : « Lorsque vous marchandez un bœuf pour le labour... »

Vasco se retire et le conseil entre en délibération ; le débat s'anime, s'irrite, *l'allegro agitato* de l'orchestre semble exciter et précipiter les répliques échangées par les jeunes conseillers, partisans d'une entreprise aventureuse, et les vieillards qui crient à la folie et à l'imprudence. La dispute tournerait à l'émeute si les évêques n'entonnaient de nouveau leur invocation à l'esprit de lumière et de sagesse ; le principal dessin descend par degrés des hauteurs éclatantes de l'orchestre pour aller s'éteindre bientôt dans les régions les plus sourdes : le calme s'est peu à peu rétabli, l'ordre règne, et l'on pourra procéder au vote.

Les projets de Vasco sont rejetés. En apprenant cet arrêt, le héros s'emporte, en appelle à la postérité, maudit ses juges ; l'orage alors se rallume contre l'audacieux, et sa plainte éloquente, indignée va se perdre

dans un dernier ensemble, dont la violence tumultueuse sera portée tout à coup au paroxysme par une strette d'un dessin désordonné et d'un rhythme haletant.

Après cette vaste pièce de musique ordonnée d'une main puissante, magistrale, et couronnée d'une péroraison tonnante, le second acte est tué, et il faut avouer qu'il ne se défend que faiblement. L'intérêt musical diminue avec l'intérêt dramatique. Vasco est en prison ; Sélika berce le sommeil du maître avec une chanson du pays. Cette berceuse est habilement faite, mais d'une originalité un peu trop connue. — Nélusko, jaloux de l'amour que Sélika a conçu pour Vasco, arrive un poignard à la main. La première phrase de son air est belle, d'une beauté toute classique, on la croirait de Spontini ; l'allegro a des prolongements de vocalise à la Handel ; d'ailleurs, tout l'ensemble du morceau, avec ses *da capo*, affecte une régularité de coupe que nous n'eussions pas espérée d'un sauvage. — Puis vient un duo qui est une des pires maladresses du livret : quel effet poétique ou dramatique attendait-on d'une scène dont la geographie fait tous les frais ? Vasco a ciselé sur un pilier le profil occidental de l'Afrique, il demande à Sélika des renseignements sur la côte encore inexplorée, et dans sa joie, il presse Sélika dans ses bras. Ce duo est faible, à part la belle phrase de Sélika : « Quoi !... je lui suis chère !... »

Dans le second finale, Inès vient apporter à Vasco sa grâce, qu'elle n'a obtenue qu'en se résignant à épouser don Pedro. Vasco apprend en même temps que celui-ci s'est chargé de l'expédition qu'il pro-

posait ; on lui vole ainsi sa gloire et son amour. Le septuor qui résulte de cette situation n'a pas grand caractère : sa principale originalité consiste à finir en mourant et sans accompagnement, au lieu du *crescendo* habituel. Il y a une phrase élégante pour Inès, comme il y a de beaux endroits dans le reste de l'acte et surtout dans les récitatifs ; mais, en général, le compositeur ne s'y est pas montré assez difficile pour lui-même, et les beautés partielles ne prévalent pas contre cette impression.

L'entr'acte du troisième acte est un prélude d'instrumentation délicate, saturée de sonorités bizarres qui nous apportent la sensation d'un ciel et d'un océan nouveaux. Le premier chœur de femmes a la demi-teinte du crépuscule, les langueurs du premier réveil, et remarquez quelle harmonie charmante à ces mots : « L'air du matin que l'on respire... » Un coup de canon et un roulement de tambour annoncent le lever du soleil ; la voix des officiers réveille vivement les soldats et les matelots couchés sur le tillac : « Debout, l'équipage !... » Puis commence une prière à double chœur, d'un style simplement grandiose. La voix grave de la cloche compte d'abord quelques temps, puis les hommes posent un large plain-chant, les femmes y répondent par une prière aux harmonies suaves et bien chantantes ; puis les deux chœurs se superposent en deux modes différents ; et malgré leur étrangeté, ces combinaisons qu'un maître contre-pointiste pouvait seul réaliser, conservent au style une simplicité incroyable. Ce n'est qu'une page, mais elle a du génie.

Il est fâcheux qu'elle n'en ait pas laissé pour le reste de l'acte. On attend vainement quelque chose

après cette heureuse introduction, il ne vient que des hors-d'œuvre, et qui n'ont pas la haute valeur musicale de celui-là. Le meilleur est encore cette phrase sans accompagnement de Nélusko, pour commander un changement de manœuvres : « Tournez au nord; » elle est très-difficile d'intonation, le porte-voix naturel de Faure la fait planer avec des prolongements superbes, mais il ne faut rien moins que le bel organe et le style accompli de cet artiste, pour dissimuler la banalité de la légende d'Adamastor. Le duo du ténor et de la basse nous semble du Donizetti ordinaire, avec un accompagnement tourmenté. On le passe quelquefois; le finale a été aussi très-écourté, et d'ailleurs, que ferait la musique dans cette fin d'acte?

Les yeux y sont trop occupés. Égaré par Nélusko, le vaisseau s'en va donner contre les écueils, et sombre à demi; au même instant, un orage éclate; au même instant aussi un incendie se déclare. Enfin, pour comble de violence et de mélodrame, le vaisseau est assiégé par des sauvages qui assomment l'équipage, et se mettent à danser une sorte de polka tumultueuse... C'est trop pour un seul finale. Tous ces effets s'étouffent et s'écrasent les uns les autres. Mais ce cap une fois doublé, l'œuvre entre à pleines voiles dans les pures régions du génie.

L'inspiration sera moins tourmentée, un souffle frais et parfumé semble lui venir des mers australes, une lumière plus généreuse la pénètre et la transfigure. Mais pourquoi le livret fait-il adorer Brahma, Siva, Vichnou dans l'île de Madagascar? Pourquoi prête-t-il à ses habitants les riches et curieux costumes de l'Indoustan, à ses édifices l'architecture raffinée des

pagodes? Nous ne réclamons point les huttes et les costumes authentiques des sauvages, non certes, mais on pouvait s'inspirer de la pure fantaisie et laisser de côté l'érudition du Pantchatantra et du Ramayana ; les vêtements pouvaient être plutôt bizarres que richement ouvrés; on pouvait enfin négliger l'architecture et demander tout à la beauté grandiose des forêts vierges, véritables temples de ces pays.

Sélika est redevenue reine, ses peuples célèbrent son retour par une fête. J'ignore si le chœur et le récit du grand brahmin sont bien dans l'esprit de la théurgie indienne, mais ils ont un beau caractère. Je n'admire pas moins les airs du ballet, et c'est un point curieux à noter que Meyerbeer, ce grand machinateur de scènes dramatiques, a toujours eu l'outil léger pour les airs de danse; il faut lui donner acte aussi du soin qu'il apporte à les approprier au caractère du sujet. Écoutez par exemple l'air qui accompagne la course des nègres; cette sauterie madécasse a une couleur hétéroclite, une allure lourde et sauvage qui se distingue aussitôt des divertissements militaires ou bohémiens des *Huguenots*, des valses du *Prophète*. La grande marche indienne a aussi sa beauté.

Les prisonniers vont être égorgés, les femmes chrétiennes seront conduites sous le mancenillier dont les émanations embaumées donnent la mort. Mais voici Vasco qui s'avance, il se promène ébloui à travers cet éden inconnu, comme Renaud dans les jardins d'Armide. L'andantino sur lequel il fait son entrée est une merveille d'orchestration ; sous le tremolo argentin des flûtes et les tenues suraiguës des violons, auxquels répondent de temps en temps les sourds murmures

des timbales, se détache une adorable mélodie qui semble la voix d'une nature vierge. Pour la chanter, Meyerbeer avait désigné, nous dit-on, la clarinette basse ; M. Fétis a jugé que le maître s'était trompé sans doute, et il a substitué la clarinette ordinaire : est-ce là le respect religieux qu'on avait juré? Le contraste n'eût-il pas été plus profond de la mélodie et de son accompagnement aérien? — Vasco n'y répond d'abord que par des exclamations de ravissement, puis se met à l'unisson de la cantilène. Le reste de l'air ne vaut pas cet andantino, il tourne trop à la cabalette, il admet trop l'alliage de la virtuosité.

Risible est la requête de Vasco à ceux qui lèvent la hache sur sa tête : « Vous ne le voudrez pas! » leur dit-il, et il les prie de lui permettre au moins de faire parvenir la nouvelle de sa découverte en Europe : « Ne me prenez que mes jours et laissez-moi ma gloire! » Qu'a-t-il besoin de s'adresser aux sauvages qui riraient sans doute de son argumentation s'ils étaient en état de l'entendre? Qu'il prenne seulement à témoin cette grande nature, qu'il dise adieu à son pays, à la postérité, rien de mieux, et la scène restera intéressante et vraie.

Ce serait fait du héros, si Sélika, pour éluder les lois plus fortes que sa volonté, ne déclarait qu'il est son époux et ne forçait Nélusko, frémissant de rage, à confirmer ce mensonge. Cet endroit rappelle la scène de fascination du *Prophète* dans la cathédrale de Munster et musicalement ne lui est guère inférieur. La cavatine de Nélusko : *L'avoir tant adorée!...* a de beaux accents, mais au début seulement. Le grand brahmin, dans une invocation d'un noble caractère, consacre suivant les rites malgaches l'union de Sélika

et de Vasco. On leur fait boire une sorte de philtre amoureux. Une ivresse inconnue passe dans leurs veines; Vasco oublie tout, Inès, sa gloire, sa patrie, et Sélika lui apparaît revêtue d'une beauté surhumaine.

Ces amours par ivresse, par erreur, forment une assez absurde situation. Rien ici qui se puisse comparer à ce duel de l'enfer et du ciel autour de Robert de Normandie, rien qui ressemble non plus à ces déchirements de l'âme de Raoul de Nangis, appelé par ses frères qu'on massacre et retenu par un aveu d'amour désespéré. Non, mais qu'importe, s'il a plu au génie de s'inspirer d'une extase passionnée autant qu'il l'avait fait jadis d'un conflit de passions et d'horreurs tragiques ! En somme, le chef-d'œuvre de 1836, ne serait-ce que par ses proportions, témoignait d'une inspiration plus rare et plus riche de ressources ; mais ici, dans un moindre appareil, l'idéal est aussi rencontré. La cantilène en *fa* est déjà belle, et ses progressions harmoniques exhaussent l'âme au troisième ciel de l'amour. La phrase :

> Oui près de toi, Sélika, j'oublierai tout,
> Près de toi j'oublierai tout!...

a des ardeurs contenues qui font les yeux se mouiller et l'âme se fondre. Puis à l'exaltation vont succéder les alanguissements ; ce motif qui d'abord était parti d'un élan fiévreux : « O transport ! ô douce extase ! » va revenir tout à l'heure, mais exténué, réduit à un murmure. Et voici que l'orchestre, gagné du même mal, ne leur répond déjà plus et laisse les deux voix enlacées dans ces tierces voluptueuses, palpiter encore et puis s'éteindre, se pâmer en un même soupir. Il est

beau sans doute d'avoir fait sauter Raoul d'un balcon et tomber Valentine inanimée, d'avoir entr'ouvert la terre sous les pas de Bertram, mais cette fin de duo n'a-t-elle donc pas aussi sa beauté, son rayon de génie ?

Cependant, les almées sont rentrées, elles couvrent Sélika de longs voiles de gaze. La voix d'Inès, qu'on entraîne au loin, vient troubler un instant Vasco dans son rêve ; mais la danse redouble ses vertiges autour de lui, et le chœur féminin le berce d'un chant gracieux, digne en vérité de clore un tel poëme d'amour.

A notre goût, le cinquième acte est l'égal du quatrième. Il se trouve réduit à deux grandes scènes, par la suppression d'un air d'Inès qui était agréable, mais un peu trop fleuri pour la situation et pour cette heure avancée du drame. Quant à la scène des deux femmes, l'impression en a grandi pour nous à chaque audition, elle a doublé à la lecture, et il y a des instants où il nous semble que c'est le plus beau morceau de toute l'œuvre ; c'est celui du moins qui a les inspirations les plus passionnées, les mélodies les plus heureusement suivies. Vasco a revu Inès, et Sélika l'a surpris auprès d'elle. Inès demande à mourir pour racheter la vie de Vasco ; mais l'Africaine est maintenant sous le coup d'une désespérance absolue. « Et pourtant il t'aimera toujours ! » répond-elle aux supplications de sa rivale. Cette phrase a des accents navrants et le grand harmoniste la ramène trois fois, toujours plus belle. J'aime aussi l'étrange fanfare de douleur qui s'échappe de ces deux cœurs blessés : « Voilà, voilà tous mes tourments !... »

Cela vibre et cela étreint profondément. Puis quel

beau cantabile : « O longues souffrances... » et quelle impétuosité de douleur dans le dernier motif entonné à l'unisson ! C'est la situation même du duo de Norma et d'Adalgise qui est réputé chef-d'œuvre dans le répertoire italien : on me permettra de lui préférer le duo d'Inès et de Sélika. Voilà bien la mélodie dramatique, mais il y faudrait deux voix échauffées par deux âmes.

Sélika s'est condamnée elle-même à mourir, et ordonne de reconduire les deux amants sur une pirogue jusqu'au vaisseau de Vasco de Gama qui restait en vue de l'île sans oser y aborder. Puis elle se rend sous le mancenillier pour y dormir le dernier sommeil. Ici éclate ce fameux prélude qui a fait autant de bruit après, que le vaisseau a pu en faire avant la représentation, — plus justement, je m'empresse de le dire. C'est une phrase de seize mesures à l'unisson. D'où lui vient, demandait-on de toutes parts, cette sonorité inouïe qui vous prend aux entrailles? Du triple unisson des violons, des altos, des violoncelles, auxquels se joignent les clarinettes et les bassons, mais enveloppés, perdus dans la masse. Et les instruments de diapasons différents ne chantent pas à l'octave ainsi qu'il leur serait plus naturel; violons et clarinettes jouent dans le grave, violoncelles et bassons se portent à l'aigu, et toutes les voix ainsi ramassées au même plan forment une sorte d'alto gigantesque. Rien n'est plus simple, il suffisait d'en avoir l'idée, et personne ne l'avait eue.

C'est un coup de génie qu'une telle sonorité ; il n'y a pas d'autre mot, j'en suis fâché pour cette opinion banale, pour ce lieu commun qu'on va répétant partout : le génie musical est dans la mélodie. Le génie

est aussi bien dans l'invention d'un timbre orchestral, ou dans une modulation inattendue, dans un développement d'harmonie, dans une combinaison nouvelle des ressources connues de la musique. L'inspiration, la faculté créatrice est là comme ailleurs, et vous voyez que le public l'y devine et l'y applaudit aussi spontanément. J'entendais dire : Le dessin mélodique de cette phrase ne ferait pas la moitié, le quart de l'effet, si on le dépouillait de cette sonorité. — Avez-vous le droit de l'en dépouiller? Laissez la phrase telle que l'auteur l'a conçue et qu'elle s'offre à vous.

Nous avons pourtant un reproche à lui faire, nous aussi; nous l'accusons de troubler, d'éblouir l'oreille par un éclat excessif, et d'éteindre tout à l'entour. C'est l'impression d'un effet de lumière vive qui tire l'œil dans un tableau, et distrait notre admiration des beautés voisines qui procèdent d'un art plus profond et plus accompli. Pour nous, la scène chantée sous le mancenillier a de plus grands trésors d'idées et de sentiments que cette phrase instrumentale qui n'est qu'une éclatante sensation. A quoi donc pensait le maître en écrivant? on ne le voit pas clairement d'abord. Peut-être voulait-il exprimer la démarche sublime de Sélika qui, sereine et forte après le sacrifice de son amour, vient chercher la mort comme une gloire.

Plus de sanglots ni de fureur; son agonie gardera une résignation majestueuse. C'est un adieu d'amour et de pardon qu'elle envoie au vaisseau qui fuit à l'horizon; elle sourit aux fleurs splendides qui pendent sur sa tête et lui versent la fatale ivresse. Une courte phrase des violoncelles quatre fois répétée, et chaque fois plus haut, marque les progrès du poison.

Sélika s'y abandonne et sa voix semble suivre un divin vertige : « O délices qui m'inondent... » Les flûtes l'appellent dans le ciel, les harpes l'y enlèvent, elle arrive enfin à une hallucination voluptueuse, où les visions et les chœurs mystiques d'un autre monde se révèlent à son âme plus qu'à demi détachée. — Je ne sache guère de dénoûment plus idéal, plus immatériellement beau.

Il est impossible que Meyerbeer n'ait pas pensé à l'*Armide* de Gluck en écrivant ce finale. Armide, elle aussi, est délaissée, et tout le drame finit également par un monologue. Meyerbeer aimait et redoutait à la fois ces comparaisons, je veux dire qu'en cherchant les équivalents des scènes illustres, il prenait soin d'en faire modifier le caractère. Il résista toujours à l'idée de composer un *Faust*, disant que le poëme de Gœthe porte sa musique en lui-même, et qu'il n'y a rien à y ajouter ; mais dans *Robert le Diable*, il se faisait apprêter un trio qui est la situation capitale de tout scénario de *Faust*. Dans ce combat du ciel et de l'enfer autour d'une âme, l'amoureuse Marguerite a fait place au souvenir maternel représenté par Alice, et la revendication de l'enfer est doublée des tendresses de l'amour paternel. La différence n'est pas moins essentielle entre Armide et Sélika : la première n'invoque que la vengeance, l'autre, au contraire, a pardonné, elle s'est sacrifiée. Au lieu d'un dithyrambe tragique, nous n'avons ici qu'une agonie voluptueuse, souriante, un suicide qui est une extase. Musicalement le parallèle ne doit pas même être tenté ; la déclamation de Gluck, austère et majestueusement simple comme l'art antique, n'a rien à voir avec tous ces raffinements accumulés de poésie musicale.

Si maintenant vous essayez de renouer par la pensée cet épilogue indien à la scène du conseil dont nous sommes partis, vous sentirez que le musicien ne s'est guère plus soucié de l'unité du style que le librettiste de l'unité de lieu; de ce grand chapitre de politique à ces belles odes saphiques des quatrième et cinquième actes, il y a mille lieues, juste autant que de Lisbonne à Madagascar. Est-ce un défaut? Avant la révolution romantique, peut-être eût-on dit oui; mais nous ne regardons plus de si près à nos émotions artistiques quand elles sont vives.

Si variés et si heurtés même que soient les contrastes, il n'y a pourtant pas un morceau, pas une page, j'allais dire pas une mesure, qui ne porte la signature évidente de Meyerbeer : elle est dans les détails comme dans l'ensemble, dans les défaillances et les duretés comme dans les plus beaux endroits; elle est dans ces récitatifs si travaillés, si intéressants, qui se glissent partout dans le corps des airs et des morceaux suivis, et que le *cantabile* visite en revanche à chaque instant pour prêter de l'allure et de l'accent aux moindres phrases, au moindre mot.

La signature est aussi dans ce tourment et cette inconstance des rhythmes, dans ce travail ingénieux et complexe de l'orchestration qui ne peut se résoudre au rôle d'accompagnement banal, pas plus que le récitatif à celui de remplissage et de temps de repos. L'orchestre dialogue avec les personnages du drame et il nous révèle le fond de leurs âmes, mieux souvent que toutes les paroles. Quoiqu'il ait fait peu d'ouvertures, Meyerbeer est un symphoniste raffiné, seulement au lieu de mettre la symphonie avant, il la met sous

le drame. Les dessous du chant sont d'une richesse extrême, fouillés, ciselés, colorés. Il faut dire que l'abus s'y est mis dans les derniers temps; l'instrumentation du *Pardon de Ploërmel* était décidément trop saturée de bizarreries : celle de l'*Africaine* n'échappe pas à cette critique, elle veut exprimer, souligner, commenter trop de choses.

Et c'est d'ailleurs le vice secret de toute l'œuvre, sinon même de toute la manière du compositeur; il n'est jamais content, il surajoute, il complique, il enchevêtre; il n'a pas plus tôt commencé un motif qu'un autre survient et le traverse. Ce n'est pas, comme le disent ses détracteurs, par manque de souffle, par impuissance, mais bien plutôt par intempérance, par incontinence d'idées. Il voudrait mettre tout et un peu plus que tout dans chaque morceau.

Cette tendance était secrète encore, ou du moins à l'état de soupçon dans *Robert* et les *Huguenots*; elle s'est plus accusée par la suite, comme les traits finissent par s'exagérer dans un beau visage. L'inspiration toujours puissante et vivace est devenue tourmentée et, pour ainsi dire, haletante, à partir du *Prophète*.

## IV

Nous avons franchement reproduit les observations favorites des adversaires les plus déterminés de Meyerbeer : seulement, ils s'en servent pour le nier, nous nous en servons pour le définir, le caractériser. S'il faut en croire ces docteurs, Meyerbeer n'a pas de génie, parce qu'il n'est pas simple, parce qu'il n'est pas calme, parce qu'il n'est jamais naïf, et puis parce

que son inspiration n'est pas spontanée et qu'on y sent toujours le labeur et la retouche, parce qu'il a la phrase courte, parce qu'il composait lentement, parce qu'il s'inquiétait des conditions du succès, des goûts du public, parce qu'il a imité divers styles, et que son œuvre est un amalgame, etc., etc.

Où a-t-on pris ce formulaire qui s'attache à quelques-unes des manières d'être du génie, pour les lui imposer ensuite comme des conditions exclusives? Et comme cet échafaudage s'écroule, avec un peu d'histoire! Michel-Ange était-il simple? Bossuet était-il naïf? Tacite avait-il la phrase longue, et par là se trouvait-il l'inférieur du périodique Tite-Live? Les neuf symphonies de Beethoven s'humilient-elles devant les cent dix symphonies de Haydn? L'idéal du compositeur serait-il par hasard de produire trois ou quatre partitions par an comme le faisaient couramment les *maestri?* On a tort de se soucier trop de son succès, mais on a raison de se soucier de son art; lorsqu'on n'a souci ni de l'un ni de l'autre, cela vaut-il beaucoup mieux? Vous savez qu'il y a des exemples. Au rebours de Meyerbeer qui refaisait sans cesse, Rossini écrivait tout ce qui lui venait sous la plume; eh bien! c'était quelquefois tant pis. Certaines imaginations trouvent en cherchant, certaines autres sans chercher, et qu'importe, pourvu qu'on trouve? On a dit: « Le génie est la patience »; c'est aussi vrai et aussi faux que de dire : le génie est l'improvisation. C'est tantôt l'un, tantôt l'autre.

Qu'ajouterai-je encore? J'avoue que les plus grands finales, les plus vastes machinations musicales n'effacent pas telle mélodie, si courte soit-elle, qui a été visitée par la grâce d'en haut, par un rayon de la

lumière suprême; les derniers efforts, les derniers raffinements ou entassements de l'art ne prévaudront pas contre la naïveté des Homère ou des Gluck, mais encore faudrait-il ne pas faire un crime à la civilisation de la diversité de ses ressources.

Persuadons-nous bien que les voies du génie sont multiples, indéfiniment variées, et que peu importent les conditions où il est né, où il lui a plu de se mettre, si sa présence y est constatée par notre émotion ; — je ne discute pas avec ceux qui ne le sentent point dans le quatrième acte des *Huguenots*.

Quelquefois il lui siéra de s'élever au-dessus des fantaisies de l'individualité et des influences spéciales de la race, pour réaliser un art impersonnel, général, simplement humain : Haydn et Beethoven sont au premier rang dans cet ordre. D'autres au contraire seront profondément pénétrés des influences du climat ; la nationalité semblera pour eux une des conditions de l'inspiration même : — ainsi, Weber qui en voulait si fort à Meyerbeer d'avoir déserté la patrie, Weber voulait sa musique bien allemande, et il a été grand de cette façon. Cimarosa, de même, était purement Italien.

D'autres n'avaient pu se contenir dans les frontières natales, et ces génies développés, amenés à leur perfection par l'influence successive de divers climats artistiques, ne sont pas les moins heureux ni les moins entiers. Mozart est autant Italien qu'Allemand ; Rossini, le plus Italien des Italiens, a presque absolument cessé de l'être dans les deux premiers actes de *Guillaume Tell*, la plus haute région de son œuvre.

Nous avons marqué déjà que si notre Opéra est

redevable du meilleur de son bien à Rossini, à Meyerbeer, ceux-ci en revanche durent à la France de ne pas s'être arrêtés à *Semiramide*, au *Crociato*. On peut même affirmer que c'est Paris qui révéla Meyerbeer à lui-même ; car en vérité pour ce qui est de *Margherita d'Angiù*, d'*Emma di Resburgo*, du *Crociato in Egitto*, on pourrait inscrire au frontispice de ces partitions : *École de Rossini*, comme on dit : *École de Raphaël*, pour certaines toiles relativement bonnes du XVIe siècle.

Les trois nationalités musicales ne se sont réellement rencontrées et combinées que dans Gluck, dans Meyerbeer, et dans un autre musicien de taille plus modeste, Hérold. Il y a un facile et curieux parallèle à établir entre les deux maîtres allemands qui, à cinquante ans de distance, et sans aucun parti pris d'imitation de la part du dernier venu, ont parcouru précisément les mêmes étapes, accompli les mêmes évolutions. Tous deux, Allemands de tempérament, comme ils l'étaient de naissance, sont allés étudier l'opéra en Italie, puis, ayant reconnu qu'ils n'étaient pas et ne seraient jamais de ce pays-là, s'en sont venus à Paris, ont vérifié que toutes les affinités de leur génie étaient avec le goût du public français, et se sont si bien naturalisés à notre scène qu'ils lui sont restés fidèles jusqu'à la mort.

Il y a cette différence essentielle entre Gluck et Meyerbeer que le premier, malgré les circonstances très-diverses de sa carrière, tendait à l'extrême simplicité dans l'art. Son idéal était austère et rigoureusement restreint, mais il le réalisa pleinement. Il faut avouer que Meyerbeer étreignit souvent assez mal

ce qu'il embrassait dans ses ambitions insatiables.

C'est une chose presque inexplicable que le changement qui se fit dans son esprit, pour passer sans intermédiaire du *Crociato* à *Robert le Diable*. La faculté d'assimilation qui lui avait si rapidement livré les procédés de la facture italienne lui fit saisir du premier coup les ressources que lui offrait Paris. L'éclectisme du goût français, qui se passionnait alors également pour Weber et pour Rossini, répondait bien à son éclectisme génial.

Il n'entendait pas, loin de là, se simplifier comme Gluck. L'écolâtre rossinien voulait garder quelque chose de son butin d'Italie; l'élève de l'abbé Vogler aspirait à redevenir Allemand comme il l'avait promis à son ami Weber, et c'était pourtant dans le moule de l'opéra français, développé successivement par Gluck, Spontini et l'auteur de *Guillaume Tell*, qu'il préférait travailler. Et de même qu'il s'inspirait des divers pays, il s'inspirait aussi des diverses écoles et des divers maîtres, de tout ce qui avait été fait ou se faisait de beau en musique. Handel, Gluck, Mozart, Spontini, Weber, Rossini, tout entra dans l'amalgame. Or, ce n'était point par faiblesse qu'il recourait ainsi aux ressources étrangères — un esprit ordinaire aurait péri d'une congestion semblable, — mais non, c'est qu'en effet tout intéressait, attirait, pénétrait sincèrement sa puissante nature. Il voyait la beauté partout où elle était, sans acception de circonstances, et en cela peut-être avait-il plutôt l'âme d'un dilettante éminent que d'un artiste. Il fut plus d'une fois la dupe volontaire de cette double faculté : parce qu'il *sentait* vivement un genre de talent, il se laissait aller à croire qu'il pouvait *créer* des

beautés similaires, et n'arrivait qu'à l'imitation habile, à l'agrément factice : ainsi quelquefois de son *brio* italien, de sa légèreté française. C'était la rançon de ses conquêtes.

A ce besoin d'assimilation répondait un besoin non moins insatiable d'expansion, de succès. Le théâtre étant le plus actif et le plus universel engin de diffusion, il devait s'y attacher exclusivement, et, toujours infatigable et titanesque d'intentions, il entreprit de donner le plus grand développement possible à chacune des parties dont se compose l'édifice complexe du drame lyrique. Les coupes des morceaux furent variées à l'infini ; le récitatif fut travaillé comme si tout l'intérêt devait reposer sur lui, comme s'il devait jouer le rôle souverain attribué par Gluck à la déclamation, par M. Wagner à la mélopée. L'orchestre théâtral fut traité avec des soins excessifs qu'il n'avait jamais connus.

Quant au drame, si imprudemment dédaigné par d'autres grands compositeurs, Meyerbeer voulut qu'il fût assez solide pour vivre de lui-même et supporter même un opéra faible (il ne s'est relâché de cette sollicitude que pour ses deux dernières œuvres). Ce n'es pas tout, il lui fallait la troupe entière de la première scène du monde, et l'on devait à tout prix aller chercher au dehors ce qu'il pouvait y avoir de supérieur. Ce n'est pas tout encore, il fallait une mise en scène plus riche et plus considérable que celles qui font le succès des féeries, des drames à grand spectacle, et leur tiennent lieu de tout le reste, je veux dire de littérature et d'art (1).

(1) On peut lire à ce propos l'une des lettres adressées par Meyerbeer

Telle était l'ambition multiple de Meyerbeer, et cette ambition fut pleinement assouvie dans *Robert le Diable*. La critique et le dilettantisme furent déroutés; il faut savoir comme on traita, dans le premier moment, « ce pot-pourri de toutes les écoles et de tous les maîtres,

à M. Emile Perrin au sujet de l'*Africaine* (elle est datée de Berlin, le 29 décembre 1862) : en voici quelques fragments.

« ..... Ce n'est qu'aujourd'hui que je suis assez rétabli pour pouvoir écrire et vous exprimer combien je suis touché et reconnaissant de votre si bienveillante lettre, et de ce que, à peine arrivé à la direction de l'Opéra, une de vos premières démarches ait été de me témoigner le désir de monter la partition de l'*Africaine* sur votre scène lyrique. Ce désir, je le partage de tout mon cœur, non-seulement parce que ma partition est entièrement terminée, mais aussi parce que la mise en scène dramatique et décorative de cet ouvrage est si importante et si neuve qu'elle demande à être dirigée par un maître aussi consommé que vous dans cette branche de l'art scénique, et dont la tête est si pleine d'imagination pittoresque et poétique. Comme je vois, d'après votre lettre, que vous connaissez la démarche que S. Exc. le ministre d'État, M. le comte Walewski, fit faire il y a quelque temps près de moi par M. le prince Latour-d'Auvergne, vous saurez probablement aussi que j'ai répondu qu'étant absent de Paris deux ans et demi et plus, une grande partie des premiers sujets de l'Opéra me sont entièrement inconnus... (cette réserve toutefois, disais-je, ne préjuge rien sur le talent des artistes, parce que l'individualité du rôle peut quelquefois ne pas coïncider avec la nature du talent de l'interprète quel que soit son mérite); que cependant la grave maladie que j'avais faite durant l'automne, ne me permettait pas de quitter Berlin cet hiver, mais que mon intention étant de venir à Paris sans faute au printemps, j'aurais alors occasion d'entendre la troupe du Grand-Opéra pour prendre ensuite ma décision. ... Si j'avais une bonne distribution des rôles possible, comme la partition est tout achevée, je pourrais entrer en répétition à la fin de l'été ou au commencement de l'automne; dans le cas contraire, il resterait à voir s'il est possible de trouver en dehors de l'Opéra ceux des rôles que je croirais ne pas pouvoir distribuer parmi les forces disponibles d'une manière qui me paraît conforme aux exigences de la partition, condition indispensable pour moi... » — Meyerbeer a dû écrire des lettres semblables à plus d'un directeur, et les réserves capitales qui terminent celle-ci donnent à penser qu'en l'écrivant il n'était pas bien sûr lui-même que ce fût la dernière au sujet de l'*Africaine*. On y

cette encyclopédie sonore, ce capharnaüm de la mise en scène, cet opéra spectaculeux... »

Il n'est pas une de ces injures prodiguées au maître nouveau qui ne touche à la vérité par un point et qui ne puisse se modifier en une observation caractéristique ; seulement on n'en est plus aujourd'hui à se fâcher de ces nouveautés, et le monde entier s'accorde à trouver que Meyerbeer n'a pas eu tort de faire *Robert le Diable*.

Nous n'avons pas tout dit sur cette métamorphose, qui fait date dans la vie de Meyerbeer et dans les annales du drame lyrique. Il n'avait pas suffi au nouveau compositeur français de rassembler de toutes parts les trésors acquis de la musique, et de forcer le développement de chacune des parties organiques de l'opéra. Il voulait mettre dans la musique plus que la musique : il voulait y être penseur, observateur moral et surtout historien ; il voulait y faire entrer sensiblement toutes les préoccupations de politique, de religion et d'esthétique qui fermentaient alors dans ce cerveau du monde qui s'appelle Paris.

Ces hautes et multiples portées du génie de Meyerbeer ont surtout été mises en lumière par M. Blaze de Bury, dans un livre fécond en idées, vif et léger de forme, plein d'une curieuse philosophie, musicale et autre.

prend aussi quelque idée des surcharges terribles de clauses et de précautions conditionnelles qui devaient intervenir dans les traités définitifs. C'était toute une politique. — Du reste on perd courage pour blâmer Meyerbeer de tout ce qu'il y a d'excessif en ces préoccupations, quand on assiste aux exigences dont l'auteur du *Tanhauser*, du *Rheingold* et de la *Walkyrie* accable impresari, ministres et souverains, surtout en fait de mise en scène.

On pourra donner des biographies plus minutieuses, comme aussi critiquer de plus près et plus sévèrement le musicien ; mais nous avons bien ici l'âme de Meyerbeer, et, comme diraient les Allemands, *la caractéristique* de son génie. Nul n'était mieux en situation que M. Henri Blaze pour mener à bien pareille étude. Il possède l'Allemagne aussi bien que la France ; il l'a pénétrée à fond, pratiquée et *vécue*, pour ainsi dire, à force de séjours et de voyages : il pouvait donc estimer en toute connaissance de cause à quelles doses et suivant quelles lois le génie allemand et le génie français se sont combinés dans le cerveau de l'auteur de *Robert*, des *Huguenots* et de l'*Africaine*. Mieux encore, il était de l'intimité du maître.

Ce qui l'avait le plus frappé en lui, c'était l'activité intellectuelle, et je crois qu'en effet jamais chez aucun musicien l'intelligence proprement dite ne s'est autant mêlée de l'inspiration, jamais l'imagination musicale ne s'est moins isolée des facultés pensantes de l'âme. « Je suis homme, disait Térence, et rien d'humain ne doit me rester étranger. » Il semble qu'à cet exemple, Meyerbeer se soit dit : « Je suis musicien, et rien de ce que les poëtes et les historiens ont écrit, de ce que les philosophes ont médité, ne saurait être ignoré de moi. » Jusqu'à la fin cet esprit resta ouvert à tous les mouvements d'idées, de sentiments et de goût qui se produisirent autour de lui. Aussi M. Blaze de Bury a-t-il pu, sans trop d'ambition, intituler son livre : *Meyerbeer et son temps*.

Meyerbeer arrivait en pleine crise romantique. Sur les ruines de la vieille tragédie s'élevait le drame historique : il s'agissait de transporter en musique ce gé-

nie nouveau. Je n'oublie certes pas que *Guillaume Tell* a précédé *Robert*, que l'inspiration est égale au moins, supérieure même, dans le second acte du chef-d'œuvre de Rossini ; mais cette musique, très-expressive, très-dramatique aussi, et par endroits empreinte d'un sentiment de la nature que Meyerbeer n'a jamais eu et que Rossini n'a rencontré que là, cette musique est belle, d'une beauté générale et absolue, et par « absolue, » je veux surtout dire qu'elle n'est point relative à telles ou telles circonstances fournies par l'histoire.

Meyerbeer ne craint pas toutes ces circonstances ; il les recherche, il les fouille, il en étudie la couleur, le ton, la physionomie, l'allure, et il fait passer le plus possible de tout cela dans l'inspiration musicale. Il ne lui suffirait pas d'exprimer telle affection, tel mouvement de l'âme humaine : amour, colère ou mélancolie... Il faut que ce sentiment s'encadre dans une situation nettement dessinée, entrevue très-réelle et très-vivante par les yeux de son imagination. L'histoire, passion dominante de notre siècle en sa première moitié, s'était surtout emparée de Meyerbeer. Ce fut par excellence un *musicien d'histoire*, et l'on peut rapprocher ses grands opéras des récits de Michelet par exemple, le plus lyrique entre les historiens, ou des tableaux complexes, populeux et véritablement historiques des Kaulbach ou des Cornelius.

Il y a du diabolique, du chevaleresque et du monastique, il y a du moyen âge enfin dans la partition de *Robert*. Et dans les *Huguenots*, le personnage de Nevers, d'une si mâle élégance en son blanc pourpoint, et qui semble un portrait animé descendu d'une toile du XVI^e^ siècle, n'est pas simplement une création d.

costumier ; le chant est plein de phrases charmantes qui respirent cette élégance. Le sentiment des grâces riantes et lumineuses de la Renaissance n'est pas seulement dans le décor du château et des jardins de Chenonceaux : la musique, en cet endroit, a un style semi italien qui fait date.

Est-ce le coloris qui manque au troisième acte ? Il serait plutôt trop riche en tableaux divers et en oppositions pittoresques. Comptons un peu : la prière naïve et quasi gothique des femmes psalmodiant sur le parvis, l'intermède des bohémiennes échappées de la cour des Miracles, le chœur des soldats, le couvre-feu, le duel, qui a si grandes façons, puis le chœur de la dispute, échauffé de toutes les fureurs de la Ligue, puis la pompe nuptiale de Nevers venant chercher l'épousée au son des fanfares...

Si la scène de Saint-Bris révélant le complot à ses amis, si la bénédiction des poignards ne sont pas de la musique d'histoire, je ne sais à quoi l'on pourra jamais appliquer cette qualification. Et jusque dans la scène d'amour de Raoul et de Valentine, l'histoire ne fait-elle pas encore le fond du tableau et ne prend-elle pas une part tyrannique aux émotions de deux amants ?

Dans *Robert*, le compositeur avait fait du moyen âge et du fantastique à la mode de 1830 ; dans les *Huguenots*, il s'était inspiré des discussions religieuses qui agitaient ses contemporains, en les rapportant au temps de la Réforme : il fit le *Prophète* sous l'inspiration des idées socialistes de la fin du règne de Louis-Philippe. Et là le cadre et le fond politique prennent une importance si abusive qu'ils donnent quelque chose de dur, de trop sérieux au drame humain qui

apparaît par moments au premier plan. Mais la grande scène de la cathédrale est à la hauteur de tout ce que Meyerbeer a fait de plus beau.

Si nous avons tant insisté sur le sens historique, ce n'est pas que le génie de Meyerbeer en soit fait exclusivement; c'est que ce côté lui appartient bien en propre.

Parcourez en idée la série des grands maîtres du passé, vous y chercheriez en vain les antécédents du quatrième acte des *Huguenots*, du tableau de la cathédrale de Munster, et j'ajoute : de la scène du conseil dans l'*Africaine*. Ce domaine est à Meyerbeer, c'est par là qu'il a été créateur et qu'il a ajouté au trésor de son art. — Je prie qu'on n'exagère pas mes paroles : je ne dis pas, comme on l'a fait quelquefois et tout récemment encore, que Meyerbeer a élevé le niveau de la musique. On n'élève pas le niveau après Beethoven, après Gluck, Haydn, Bach, Mozart, Weber... Mais, ce qu'on peut toujours faire, ce qu'on fera de siècle en siècle, ce sera d'ouvrir de nouveaux domaines à côté de ceux que le génie a conquis. De grâce ne mêlons donc jamais le mot de *progrès* dans les questions d'art où il n'a que faire; parlons seulement de renouvellements, d'évolutions. Il y a trois mille ans qu'Homère a été sublime autant qu'on peut l'être, ensuite il ne s'agissait plus que de l'être autrement, et c'est ce qu'on a fait.

Comme l'esprit de Meyerbeer était toujours en quête de nouveau, toujours en travail, toujours en peine, il trouva qu'il avait assez marché dans les voies du grand

opéra historique, et pour faire une réaction plus tranchée contre l'impression sévère du *Prophète*, il se tourna vers l'Opéra-Comique.

Est-ce bien un opéra-comique que l'*Étoile du Nord?* La partie légère est un peu lourde et factice, le meilleur est encore ce qui tient du grand opéra, mais ces beautés-là font éclater le cadre du genre. Meyerbeer persévéra pourtant à l'Opéra-Comique, il n'avait point encore fait de pastorale, il fallait bien qu'il s'en passât la fantaisie : formidable pastorale que le *Pardon de Ploërmel!* En rentrant à l'Opéra avec l'*Africaine* il a voulu d'abord marquer par le premier acte qu'il possédait toujours la même vigueur pour les tableaux de l'histoire ; quant aux derniers actes, ils révèlent, ainsi que nous l'avons dit, un Meyerbeer inconnu. S'il avait vécu, soyez persuadés qu'il fût passé à d'autres sujets nouveaux pour lui, sinon même absolument nouveaux en musique. Véritable juif-errant de l'art, il eût continué à se chercher toujours ailleurs pour se retrouver lui-même. Ardélion de la musique, il n'aurait cessé de la servir pêle-mêle avec l'érudition du passé, la curiosité du présent, l'anxiété de l'avenir.

Cette façon de travailler, si propre et si naturelle qu'elle fût à celui qui l'avait inventée pour son usage, ne pouvait aller sans inconvénients. Il était difficile que les œuvres et le style qui en résultaient ne trahissent pas souvent les symptômes d'une sorte de congestion. Il y a bien quelque chose de tel, en effet, dans l'idée générale qu'on se fait de la manière du maître, dans l'aspect de chacune de ses partitions énormes, de telle scène prise au hasard, même de telle ritournelle ou de telle phrase détachée qui trouve

moyen d'avoir des excès (1). On citerait nombre de passages célèbres où le moule a été surchargé, où la fonte a manqué par l'abus des matières et du travail; le second finale de l'*Étoile du Nord*, par exemple, avec ses accumulations d'orchestres, de tons et de modes différens; osons même nommer le finale un peu indigeste du troisième acte des *Huguenots*.

Mais il ne faut pas s'empresser de condamner ce mode de conception et de composition. Si Meyerbeer en était embarrassé souvent, souvent aussi il en était bien servi et bien inspiré; il lui doit ses inventions sublimes comme ses défaillances. Prenez toutes les scènes admirées, indiscutées, et décomposez-les; prenez seulement le duo de Valentine et de Raoul: que de choses s'agitent derrière ces deux seules voix! L'impression à peine refroidie et présente encore de la conjuration catholique, de la bénédiction des poignards, puis un aveu arraché par le péril de l'amant à la femme qui vient tout à l'heure d'apprendre à estimer, à honorer son mari; sa foi religieuse ébranlée en même temps que son honneur, enfin la voix du tocsin qui rappelle Raoul à son devoir et nous fait en-

(1) Tout cela nous semble curieusement figuré dans l'autographe publié en tête de la partition de l'*Africaine*: c'est une page empruntée à l'un des endroits les plus touffus de la partition, à ce moment du finale du premier acte où Vasco, apprenant que ses projets sont rejetés par le grand conseil, s'emporte, en appelle à la postérité, et maudit ses juges, tandis qu'un orage de colère et d'anathème s'élève contre lui. L'orage est dans l'autographe aussi, et l'œil ne laisse pas d'être un peu épouvanté de cette escalade de vingt-deux portées qui se pressent de front, surchargées, hérissées de notes et de mots d'une écriture très-nette mais d'un aspect hiéroglyphique. C'est ici que les amateurs de notation chiffrée crieraient au grimoire; mais à tout prendre, ce grimoire est peut-être aussi pittoresque et figuratif qu'une page de Barême.

trevoir les deux religions aux prises, l'une égorgeant l'autre... Et voilà ce qu'on appelle un duo !

La complexité était donc la condition naturelle et dominante du talent de Meyerbeer, et il risquait toujours de tomber du côté où il penchait. Tandis que d'autres, qui se vantent d'une inspiration spontanée, se laissent aller, durant les éclipses de cette inspiration, à une facture insignifiante et banale, il s'engageait, lui, dans un style laborieux, ingrat, fatigant. Pourquoi s'étonner qu'il eût les défauts de ses hautes qualités ?

On ne nous accusera pas de nous faire illusion sur les imperfections de l'auteur des *Huguenots*. Mais parmi les grands artistes dont le nom est admis à un honneur éternel, il en est aussi qui sont très-inégaux, et qu'on ne saurait en tout point et partout prendre pour modèles. Ils ne sont pas grands parce qu'ils sont parfaits, ils sont grands parce qu'il y a chez eux des sommets qu'on ne peut nier, des beautés qu'ils ont créées et qui leur appartiennent. Quand le nom d'un de ces artistes est prononcé, un certain nombre de figures et de tableaux lui font cortége dans notre esprit. Il me semble que ce cortége sera brillant autour du nom de Meyerbeer, et que l'*Africaine* ajoute au moins une figure au groupe de celles qui déjà lui devaient une vie idéale, au moins trois ou quatre scènes au panorama de son grand œuvre.

# CHAPITRE IX

## AUBER
## LE GENRE LOUIS XV EN MUSIQUE. — L'OPÉRA-COMIQUE

### I

Si nous avions consulté les registres de l'état civil et rangé les musiciens par ordre de naissances, nous aurions dû faire passer Auber avant Rossini et Meyerbeer dont il était l'aîné, mais il a commencé tard ; tout au contraire de Monsigny qui renonça au théâtre dans la force de l'âge et se survécut ainsi quarante ans à lui-même, il ne devint formellement artiste que vers la quarantaine ; la gloire de Rossini était déjà depuis longtemps universelle et ses œuvres italiennes avaient commencé à agiter le dilettantisme parisien.

L'heure était critique et pouvait faire des rois et des princes au pays de la musique ; encore cette fois, pas un musicien français ne se trouva prêt à saisir le sceptre. Celui qui promettait le mieux de faire honneur à l'occasion, c'était Hérold : il y avait bien de

la force par endroits dans *Zampa*, et, par endroits aussi dans le *Pré-aux-clercs*, une admirable couleur historique ; comme style, Hérold arrivait à être lui-même purement français en ce dernier ouvrage, mais la fatalité jalouse qui s'acharnait aux destinées de la musique française le tua brusquement au détour de cette œuvre et de nos espérances. « Quel dommage de mourir, disait-il au lendemain du *Pré-aux-clercs*, je *commençais* à comprendre la musique qui convient au théâtre. »

Halévy n'était pas même encore en vue et d'ailleurs ce n'était pas un homme d'initiative ; il a pu faire la *Juive* après *Robert*, il ne l'eût pas faite avant. Quant à Boïeldieu on l'avait vu tout à coup passer des traditions un peu vieillottes de l'ancienne comédie à ariettes à des formes plus neuves et plus hardies ; mais si imprévu que fût le progrès qu'on admirait de *Ma tante Aurore* et du *Chaperon rouge* à la *Dame blanche*, on savait que Boïeldieu n'aspirait pas au Grand-Opéra, il se serait contenté d'être le premier à l'Opéra-Comique, en partage avec Hérold. C'était aussi par là, et d'une façon bien plus expresse, que la vocation appelait Auber ; mais voyant la place si fortement occupée il fit un coup d'audace : il se jeta du côté du Grand Opéra. Cette ambition lui réussit tout d'abord à miracle.

La *Muette*, représentée le 27 janvier 1828 avec un succès éclatant, eut l'honneur d'ouvrir la série des grands ouvrages qui allaient composer un répertoire nouveau. *Moïse* et le *Siége de Corinthe*, œuvres hybrides, n'avaient fait qu'ébranler l'autorité des chefs-d'œuvre tragiques de Gluck et de Spontini, c'étaient des œuvres

toutes neuves qu'il fallait pour affirmer la transition. Or *Guillaume Tell* ne parut qu'un an après la *Muette*, et *Robert le Diable* que trois ans après. *Robert* seul eut la force de refréner la réussite merveilleuse du chef-d'œuvre d'Auber. *Guillaume Tell*, comme on sait, avait été vaincu, éclipsé; on ne le donnait que rarement, et ce qui est bien pis, on en donnait un acte ou deux, comme par pitié, en lever de rideau. Un des directeurs, rencontrant Rossini sur le boulevard, lui dit : « Eh bien! mon cher maître, nous donnons ce soir le deuxième acte de *Guillaume Tell*. — Tout entier? » demanda le grand dériseur. Le chef-d'œuvre ne prit sa revanche et son rang véritable au répertoire qu'avec Duprez en 1837. Auber devait en être bien honteux, car il était homme d'esprit et de sens, et reconnaissait hautement Rossini pour son maître.

Tout l'avantage de la *Muette* sur son sublime compétiteur était dans la supériorité du livret. Il était de Scribe et de Germain Delavigne, les deux librettistes qui donnèrent bientôt après *Robert le Diable* à Meyerbeer. Il faut dire aussi que la *Muette* fut singulièrement favorisée par les circonstances. Venue à la veille de la Révolution de Juillet, elle en fut complice et en profita.

*Guillaume Tell*, peut-on répondre, était justement dans les mêmes conditions : il célébrait la révolution suisse. Le *Siège de Corinthe* également s'était accru, en se transportant sur notre scène nationale, d'un superbe finale où la révolution hellénique était prophétisée. Il paraît que ces choses-là couraient dans l'air vers la fin de la Restauration : et les librettistes cédaient au courant sans trop s'en rendre compte peut-

être. Quant à l'excellent vicomte Sosthène de la Rochefoucault, aide de camp chargé du département des Beaux-Arts, certes il ne se doutait guère, en recevant et jouant coup sur coup le *Siége de Corinthe*, la *Muette* et *Guillaume Tell*, qu'il y eût dans cette musique autre chose que des chansons.

Pourquoi l'œuvre d'Auber fut-elle à peu près seule à tirer profit du mouvement politique de 1830? J'en vois deux raisons, — sans compter le mérite rare et incontestable de la musique. Le livret d'abord était supérieur à tout ce que l'on connaissait à cette époque; et puis il mettait l'émeute à la scène avec une franchise tout à fait intéressante.

De compte à demi avec la *Parisienne*, le duo: *Amour sacré de la patrie*, devint la *Marseillaise* de la révolution bourgeoise. Adolphe Nourrit chantait l'un et l'autre à l'Opéra, au milieu d'une tempête d'acclamations et de bravos! Bientôt, passant la frontière, la *Muette* s'en alla révolter les Belges: nous n'apprendrons à personne que ce fut une représentation de la *Muette*, à Bruxelles, qui devint le signal de l'émancipation d'une partie des Pays-Bas, en août 1830. MM. Scribe et Auber, l'un bourgeois modèle, l'autre homme à la mode, n'avaient pas, dans leurs rêves les plus ambitieux, prévu ce succès-là; assurément ils ne le faisaient pas exprès.

Du reste, il va sans dire que le théâtre n'a jamais accompli que les révolutions qui demandaient à aboutir: il ne fait que donner prétexte plausible à ce rassemblement qu'on appelle un public. A Bruxelles même, on a osé bien pis que de mettre à la scène une révolte de lazzarones du XVII^e^ siècle; on y a montré bel et bien une barricade avec des hommes en blouse;

cela s'est vu dans le drame des *Misérables* représenté il y a quelques années aux Galeries Saint-Hubert. Or on ne dit pas que la population bruxelloise se soit troublée cette fois : personne n'en a eu l'intention ni la crainte. Il faut croire qu'il n'y avait pour cela aucune raison, et que tout dépend des temps et des lieux.

Lors de nos cruelles épreuves de 1870, ce fut la *Muette* qui fit le plus souvent le spectacle ; à la fin du troisième acte s'intercalaient divers chants patriotiques, la *Marseillaise*, le *Rhin allemand*, la cantate de Gounod.....

En dehors de ces crises nationales ou révolutionnaires, la *Muette* redevient ce qu'elle est réellement, l'œuvre d'un librettiste ingénieux et d'un charmant génie : or c'est assez pour le succès. A ce titre, elle a fait son tour d'Europe ; on la chante dans tous les pays, en italien, en allemand, en russe, en anglais. A Paris, la *Muette* n'a jamais, à proprement parler, quitté le répertoire.

On a souvent reproché à Meyerbeer et à Halévy ces opéras énormes qui commencent à sept heures un quart pour ne pas finir toujours à minuit ; il serait juste de reconnaître qu'ils n'ont fait que suivre l'exemple de l'auteur de *Guillaume Tell*, qui lui-même n'avait fait que prendre modèle sur la *Muette*.

Quelle excellente occasion de supprimer le premier acte où domine partout un faux italianisme et qui n'a pas une page originale ! Il gagnerait à être remplacé par quelques récits explicatifs intercalés au deuxième acte : c'est par celui-ci que le plaisir commence. Il semble qu'un jour radieux se lève sur la par-

tition avec le chœur : « Amis, le soleil va paraître. » Toute la grâce du maître français est déjà dans la barcarolle bien connue de Masaniello. Puis vient ce trop fameux duo avec lequel Adolphe Nourrit électrisait le public de 1828 et de 1830 : « Amour sacré de la patrie. » L'invention mélodique m'en a toujours paru... le dirai-je? médiocre; je réserve mon admiration entière aux récitatifs par lesquels il s'ouvre.

Ce qui sauve le duo proprement dit, c'est l'élan du rhythme. On raconte, — et je répète l'anecdote sous toute réserve, — que M. Auber avait travaillé longtemps sans réussir à ce duo, et que ce fut Scribe, dans un moment d'impatience, qui lui inspira le rhythme en gesticulant et déclamant lui-même ses paroles. — L'anecdote peut être apocryphe, mais il est certain que Auber n'est pas coutumier de cette verdeur d'allure.

Le finale du deuxième acte est une des plus belles parties de l'ouvrage; l'intrigue en est compliquée et curieuse ; les grondements de l'émeute s'y mêlent au chant des barcarolles. On ne remarque pas assez comme le livret sert habilement les facultés du musicien. Écrivant pour Meyerbeer, Scribe n'eût pas manqué de faire un chœur de conjuration d'un caractère formidable ou machiavélique : ici l'émeute se cache en grande partie sous les fleurs. Scribe a eu souvent de ces attentions délicates pour M. Auber : rappelez-vous que le cri de ralliement du brigand Fra-Diavolo devient la plus coquette des sérénades, et que tous les chefs de brigands nés de cette collaboration sont plus jolis et plus aimables les uns que les autres.

Et quelle ravissante explosion de vie, de fête et

de lumière quand vient la scène du marché! Voilà bien le tumulte et les mille cris d'une foire italienne. Qui ne sait par cœur le délicieux et frétillant motif que Auber a fait voltiger sur ce vacarme pittoresque! Aussitôt après, s'élance cette tarentelle merveilleuse presque aussi belle que la *Danza* des *Soirées musicales* de Rossini, et c'est beaucoup dire.

Après le chœur doux et profond de la prière, le chœur de la révolte. En général la partie chorale fut jugée remarquable dans la *Muette*. Ce fut en son temps comme une petite révolution : la troupe des choristes, qui jusque-là était restée alignée de chaque côté de la scène en espaliers, commença de vivre et devint un personnage principal dans l'action. C'était Nourrit surtout qui leur communiquait cette fièvre : on eût dit qu'il réglait la répétition générale des journées de Juillet.

Le quatrième acte se recommande par l'air du sommeil, et le chœur de la marche triomphale ; — le cinquième se soutient avec la barcarolle de Pietro (il fallait bien qu'il eût la sienne dans cet opéra de barcarolles), — la scène de folie où Masaniello récapitule les meilleurs motifs de son rôle (procédé passablement usé aujourd'hui, mais qui était nouveau il y a trente-cinq ans), — enfin quelques beaux accents pathétiques de l'orchestre pour la mort de Fenella.

C'est à Fenella, si elle eût parlé, que revenait de droit le rôle dramatique, et il n'y a pas à douter que ce n'ait été l'intention primitive des librettistes; mais l'Opéra n'avait alors en fait de *prima donna* qu'une cantatrice légère, Mme Cinti Damoreau : on lui donna le personnage d'Elvire, et pour Fenella on fit de pau-

vreté vertu : le dénûment du personnel inspira l'idée d'une création bizarre et touchante... Et voilà comment la partie la plus pathétique du chant fut remplacée par une pantomime vive et animée. C'est l'orchestre qui chante pour Fenella ; mais à de certains moments ce *tacet* obstiné fait un singulier effet ; ainsi dans les scènes d'ensemble, on a sous les yeux un quatuor et l'on entend un trio.

Si Zoloé est muette dans *le Dieu et la Bayadère*, c'est uniquement la faute de ce grand succès de la *Muette de Portici*. Et derechef les duos, les trios se remirent à boiter... à boiter pour l'oreille, s'entend ; cette façon de parler ne serait jamais venue à l'esprit de ceux qui voyaient danser la Taglioni. Cette fois encore le non-sens eut raison. Je ne cite d'ailleurs cet opéra-ballet que pour mémoire; aux dernières reprises il s'est évanoui comme un vieux pastel exposé au grand air. Sous cet appareil de mauvaise prose rimée et de galante musique, on a peine à retrouver le souvenir des trésors de poésie que la légende indienne a pu avoir dans son pays natal, et que Gœthe avait si bien condensés et quintessenciés dans son court poëme.

Ce petit opéra avait eu l'honneur d'être chanté par M^me^ Damoreau, ainsi que par Nourrit et Levasseur qui excellaient au style léger comme au style sérieux, et se firent également applaudir dans *Robert* et dans le *Comte Ory*, dans la *Juive* et dans le *Philtre*.

Arrêtons-nous un instant à ce dernier ouvrage qui pour bien des connaisseurs est resté l'œuvre la plus exquise du maître ; il s'est d'ailleurs établi une curieuse rivalité entre le *Philtre* d'Auber et l'*Elisire d'amore* de Donizetti, présenté, vers 1840, au public

parisien, par Lablache, Rubini, Tamburini et Mme Persiani.

On sait que le libretto italien est copié presque textuellement sur le livret de Scribe, et la tentation est irrésistible pour les musiciens et pour la critique de suivre et de comparer scène par scène les deux partitions rivales. A notre avis, Donizetti a trouvé cette fois-là son maître, et je crois, par exemple, que s'il eût connu la partition d'Auber, il eût cherché à enrichir son premier acte, qui ne possède en vérité qu'un morceau de haute inspiration : le duo de Nemorino et de Dulcamara : *Obligato !...* Le reste est d'une facture très-légère, très-vive, souvent entraînante; mais l'invention originale y est rare, et telle phrase n'est pas plutôt commencée qu'on sait la fin par cœur.

Comme tout est inventé au contraire et bien ouvré dans l'œuvre d'Auber ! Nous tenons pour certain que le *Philtre* aurait cent fois plus de valeur aux yeux du public, s'il avait été porté à l'Opéra-Comique, auquel il appartient réellement par le style et le sujet; là il eût trouvé constamment le genre d'interprètes qu'il lui faut, et n'eût jamais connu l'humiliation mortelle du lever de rideau.

Le *Philtre* avoue à quelques endroits la préoccupation de l'école italienne; il est sorti, je ne dirai pas de l'imitation, mais de l'admiration du *Comte Ory*, et il prend place immédiatement après; il n'est pas si fort au-dessous qu'on pourrait croire. Si la nature est moins riche et moins généreuse, le travail est plus serré et plus finement arrêté, l'outil plus précieux et plus léger.

Cherchez dans l'*Elisire* quelque chose de compa-

rable, comme esprit et comme invention mélodique, au premier duo de Guillaume et de Thérésine !

L'air de la coquetterie est une dentelle musicale ; la romance « Philtre divin » est charmante, au début surtout. L'air du sergent et celui du charlatan ont tous deux de jolies entrées dans Donizetti, mais ces airs, pris en eux-mêmes, sont de pure facture. Ces deux airs du charlatan et du sergent sont au contraire des morceaux accomplis dans l'œuvre française, des types aussi remarquables par la vérité scénique et l'expression des caractères que par la verve mélodique.

Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble que jamais, non pas même dans le *Domino noir* ou dans *Haydée*, Auber n'a eu la longueur d'haleine, l'habileté d'enchaînement et la variété inépuisable de ressources qui se font remarquer dans le trio et le grand finale, comme aussi dans le morceau d'ensemble du second acte : « Grands dieux ! quelle nouvelle !... » On peut pardonner bien des *Circassienne* et des *Roi de Garbe* à la muse patricienne qui a fait ces merveilles de grâce, d'esprit, de style. La supériorité de l'œuvre française se maintient pendant les deux premiers tiers du second acte : la barcarolle de Donizetti, par exemple, n'est qu'un fort joli vaudeville, tandis que celle d'Auber est une vraie barcarolle d'une grâce adorable.

Quel malheur que la partition française finisse sur un duo relativement faible et sans caractère et sur une courte reprise d'un chœur du premier acte, qui n'apporte aucun intérêt nouveau ! Voilà ce qui s'appelle finir en paresseux.

Combien Donizetti fut mieux avisé ! Il a mis à la fin de l'ouvrage deux morceaux d'un effet irrésistible et

qui suffiraient pour enlever le succès : le duo d'Adina et de Dulcamara, très-heureuse addition du librettiste italien, sur laquelle le musicien a jeté une musique étincelante de verve et de brio, et la romance de Nemorino : *Una furtiva lagrima...* tout empreinte d'un sentiment douloureux ; certes, « la larme » y est bien, et cette admirable cantilène est le digne pendant de la romance du *Saule*.

Au lieu de s'obstiner à composer de nouveaux ouvrages qui ne réussissaient qu'une fois sur dix, pourquoi Auber ne transportait-il pas ce pur chef-d'œuvre à l'Opéra-Comique en y rajoutant une fin plus magistrale ? Le théâtre de l'Opéra consentirait sans doute à céder un trésor dont il ne fait rien, surtout si son voisin lui abandonnait en échange le *Joseph* de Méhul dont il ne fait pas grand'chose.

Quand il vit notre première scène inféodée aux auteurs de *Robert le Diable* et de la *Juive*, Auber n'y revint plus que de loin en loin. Je n'insisterai pas sur le *Lac des Fées*, sur *Gustave*, ni sur l'*Enfant prodigue* plus que n'a fait le public et l'auteur même. Celui-ci retourna décidément à l'Opéra-Comique où la mort prématurée de Boïeldieu et d'Hérold lui laissait carrière libre, et très-sagement fit-il.

Dans le *Maçon*, il semblait encore se référer à l'ancien régime, aux errements des Grétry et des Dalayrac, tout comme Hérold et Boïeldieu en leur première manière. Mais quelle série charmante et bien venue : la *Fiancée*, *Fra Diavolo*, l'*Ambassadrice*, le *Domino noir*, la *Part du Diable*... Là, Auber est bien lui-même ; et ce sont des types dont il sera toujours tenu grand compte dans l'histoire de l'opéra-comique, his-

toire aussi riche et certes plus variée que celle de l'opéra-bouffe italien. — Et voilà ce dont tout le monde conviendrait depuis longtemps, si l'opéra-bouffe n'avait à son service cette organisation universelle et permanente des troupes italiennes qui lui prête à chaque instant le prestige des plus merveilleux talents, tandis que la cause de l'opéra-comique français est sans cesse compromise par la médiocre moyenne de chanteurs que le Conservatoire de Paris lui fournit presque systématiquement, et par la politique coutumière des directeurs, qui semblent n'avoir d'autre ambition pour ce théâtre-type, que d'en faire le premier des théâtres de province.

En attendant que les intérêts de ce répertoire soient mieux servis, ce sont encore les deux ou trois petits chefs-d'œuvre d'Auber qui ont l'honneur de représenter le génie purement français sur les scènes internationales, et cela plus universellement que *Joseph*, *Zampa* et le *Pré-aux-Clercs* qui ne sont guère appréciés à leur haute valeur qu'en Allemagne, plus universellement aussi que la *Juive* d'Halévy... Par bonheur le *Faust* de Gounod est venu rompre cet ensorcellement gracieux.

## II

J'ai dit « par bonheur », et ne l'effacerai pas.

Car enfin, si je tiens en rare estime le ravissant génie d'Auber, je ne l'ai jamais surfait. J'ai même eu parfois les nerfs agacés par certains doctrinaires trop aimables qui veulent voir en lui le musicien français par excellence, et qui, parlant de l'opéra-comique,

ont toujours ce lieu-commun aux lèvres : « Genre éminemment national ! »

Auber personnifie notre musique à peu près de la même façon que les odes de Chaulieu et les épîtres de Voltaire résumaient notre poésie lyrique : on l'avait cru longtemps, et puis il est venu des poëtes comme Victor Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, dont il a fallu tenir compte.

S'obstinera-t-on longtemps encore à croire les Français incurablement légers et badins? Pascal et Bossuet sont-ils moins Français que Béranger, — Corneille que Scribe? Le Français né malin créa le vaudeville, nous le savons; mais ce Français né malin a eu le malheur aussi de créer la guillotine et l'honneur de faire cette Révolution française dont le monde entier est en travail. Enfin l'Europe aura vu récemment le Parisien, qui est Français et demi, soutenir un siége opiniâtre dont elle daigna s'étonner; puis encore ce pauvre Paris, plus victime que coupable, devenir le foyer d'une abominable conjuration dont elle continue de trembler à l'heure qu'il est. Nous ne sommes donc pas, hélas ! si folâtres.

Jusques à quand se trouvera-t-il des docteurs pour soutenir que l'opéra-comique est le seul genre dont nous soyons capables, celui où l'on ne fait « pas plus de musique que n'en comporte le génie français? »

Je voudrais savoir si des œuvres telles que *Joseph*, le *Pré-aux-Clercs*, la *Juive*, ne comportent pas autant de musique que le *Mosè* italien, la *Favorite* et le *Trovatore*. Si le public français est si peu capable de musique, je voudrais savoir pourquoi un musicien tel que Gluck l'a formellement préféré à l'Italie; pourquoi Meyerbeer, qui n'avait fait en Italie que des *Cro-*

*ciato* et des *Margherita*, s'est mis à créer des chefs-d'œuvre de premier ordre dès qu'il a été à Paris ; pourquoi Rossini, qui avait clos sa carrière italienne par *Semiramide*, écrivit chez nous et pour nous un *Guillaume Tell* que les publics italiens ont l'infirmité de trouver ennuyeux.

Mais si l'opéra-comique n'est pas toute la musique française, il n'en est pas moins vrai qu'il comptera pour beaucoup dans l'ensemble de l'histoire musicale. Et si Auber n'est pas chez nous un maître unique et suprême, il n'en est pas moins un vrai maître. Il est certains côtés du génie français que nul n'a exprimés avec un bonheur aussi parfait.

Ce n'est pas assez de le dire Français, il est Parisien, et encore ne faudrait-il pas entendre par là un Parisien d'aujourd'hui. Il n'a rien de nos troubles d'âme ni de nos surexcitations nerveuses, rien de nos mélancolies intermittentes ou de nos efforts fiévreux, rien de nos fantaisismes, réalismes, romantismes, de nos curiosités inquiètes ou de nos paroxysmes.

Les révolutions nombreuses et les crises de toutes sortes dont ses yeux avaient été témoins durant sa longue carrière, furent nulles et non avenues pour l'artiste. Il n'en mit certes pas une dissonance de plus dans sa musique.

Je veux dire, en un mot, que dans toutes ses œuvres on ne trouverait pas la trace, pas l'ombre, pas le soupçon de ce sentiment plus sérieux, plus chaleureux ou plus agité que l'art, en général, a reçu par contrecoup de la Révolution, et qui existe à maint endroit dans certains compositeurs depuis longtemps disparus, Hérold, par exemple, et tant d'autres.

Mais j'y pense : Auber était leur aîné; son grand âge nous fait illusion. Il est né sous l'ancien régime, et sa première enfance s'était pour ainsi dire imprégnée d'une autre atmosphère; même on s'explique à peine que rien ne s'y fût mêlé des influences si voisines et déjà diffuses et ambiantes de la Révolution. La critique, au lieu d'admirer qu'il eût quatre-vingt-dix ans, aurait dû trouver plus vraisemblable qu'il en eût cent cinquante.

Oui, c'est le musicien de cette première période du XVIIIe siècle qui appartient tout entière à Voltaire et pas du tout à Rousseau; son talent se réfère au temps de Louis XV et de la Régence, à cette époque où le génie français était tout en élégances féminines, en finesses, en ingéniosités, en corruptions exquises, où Voltaire disait avec dédain de quelqu'un : « Il a plus d'imagination que d'esprit », — alors que toute éloquence s'en allait en causerie, et toute philosophie en scepticisme, alors qu'on persiflait si vivement toute conviction forte et tout sentiment sérieux, l'amour-passion surtout, qui était du dernier ridicule, et que l'honnête homme était le galant homme; alors enfin qu'il n'y avait plus rien de bon que le plaisir, rien de vrai que la boutade, rien de beau que le joli...

Remarquez, je vous prie, qu'il manquait à Auber tout ce qui manquait au Français d'alors, type heureux au demeurant, qui a longtemps mérité de nous représenter dans l'univers : ne lui demandez donc pas de s'échauffer, de s'emporter, de faire rien de grand, de complexe et de puissant; mais voici qu'en revanche il vous offre l'élégance, la bonne grâce, la désinvolture et le « comme il faut » infaillibles, la gaîté de bon goût,

et surtout cette clarté qui est la politesse du génie français.

Quant à l'amour, source maîtresse de l'inspiration musicale, il n'en a pris que le sensualisme raffiné, le badinage caressant, la spirituelle quintessence ; il conte fleurettes en musique. Foin de la passion, qui l'eût fatigué ! L'insouciance contribuait à le conserver, comme elle a fait de Voltaire, de Fontenelle et de Ninon de Lenclos. Aussi n'a-t-il eu jamais l'ambition de nous émouvoir ni de nous transporter, mais seulement de nous plaire, tout au plus de nous éblouir.

Sur toutes choses, Auber est homme d'esprit. Sa mélodie sourit, cause et fredonne. Comme il faisait des *mots* ravissants en conversation, il fait des *motifs* en musique. Le motif !... chose plus française encore qu'italienne, mélodie ingénieuse et précise, qui se fait petite pour être plus accomplie. C'est proprement le trait de Chamfort, l'historiette de Mme de Sévigné ou de Mme de Girardin, la réplique de Marivaux, le couplet de Favart, le sonnet de Musset, l'épigramme ou le madrigal de Voltaire. Auber est, en un mot, le galant homme et le mondain de la musique.

C'est là, ce me semble, qu'est le plus pur et le plus incontestable de ce rare talent. Il a été parfait quand il s'y est tenu : il l'a été moins quand il a voulu faire du drame musical, comme dans certaines parties d'*Haydée*, où d'ailleurs je compte tant de pages brillantes.

Ce n'est pas le côté révolutionnaire que nous prenons au sérieux dans la *Muette*. Nous n'affectons pas non plus d'y admirer le soleil italien et le golfe de Naples : c'est tout aussi bien le soleil et le brillant

paysage de la Touraine. Quant à ceux qui trouvent Auber rossinien, je les crois de force à confondre le champagne et le vin d'Asti, le pomard et le marsala. *Fra Diavolo* ne nous paraît pas plus italien que le *Domino noir* n'est espagnol ; enfin, lorsque le maître a voulu faire un peu d'orientalisme, nous le louons de s'en être tenu à d'imperceptibles nuancements et d'être resté très-français, et même français de l'ancien régime, puisque telle était sincèrement sa nature.

Quand je l'antidate ainsi de plus d'un siècle, je ne le vieillis nullement. Personne n'est moins démodé que lui ; il ne le sera jamais plus qu'une citation de Voltaire dans nos causeries et dans nos livres, ni que le style Louis XV dans nos salons. Un certain idéal a été réalisé de ce côté ; il y en a d'autres assurément et, Dieu merci ! de plus saisissants et de plus grands ; mais la perfection et l'originalité vraie sont aussi rares dans un genre que dans l'autre, dans le gracieux que dans le solennel.

## III

Par malheur il s'est rencontré quelqu'un en ces vingt dernières années qui s'acharnait à plaisir à ruiner la réputation de l'auteur du *Philtre*, du *Domino noir* et de *Fra Diavolo* : c'était l'auteur de *Jenny Bell*, de la *Circassienne*, de la *Fiancée du roi de Garbe*, et de *Rêve d'amour*...

Une seule fois (ce n'est guère en vingt ans), Auber a retrouvé la bonne veine : on comprend que je veux parler du *Premier jour de bonheur*. Ce jour-là, nous avons tous crié au miracle, au miracle

des roses. Il y eut bien des couronnes tressées pour la tête blanche de notre Anacréon musical, bien des métaphores et antithèses sincères pour célébrer ce printemps éternel et ces primevères du génie écloses sous les neiges de la vieillesse, etc, etc. D'un concert unanime la critique s'en fut chanter sous les fenêtres du musicien de quatre-vingt-sept ans ces vers de Musset à Nodier :

> Ami, toi qu'a piqué l'abeille,
> Ton cœur veille,
> Et tu n'en saurais guérir
> Ni mourir.
> Mais comment fais-tu donc, vieux maître,
> Pour renaître?
> Car ta muse, en dépit du temps,
> A vingt ans.

Et notez que Nodier n'avait guère dépassé la soixantaine quand il mérita cette aubade. D'ailleurs, on recherchait vainement tous les exemples de longévités fécondes et fleuries que pouvait offrir l'histoire des arts et de la littérature : pas un qui fît pâlir l'événement du jour!

Quand Gluck écrivit l'*Iphigénie en Tauride* il avait soixante-sept ans, — c'est peu. De Rossini on ne pouvait mot dire, puisqu'il se retira juste à l'âge où débutait Auber, et que celui-ci est son aîné de dix ans. On n'invoquait pas sans hésiter l'ovation décernée à Voltaire à la première représentation d'*Irène*; l'auteur n'était pas même octogénaire et la tragédie ne servait que de prétexte : c'était une œuvre de vieillesse épuisée, tandis que celle-ci semblait une œuvre de jeunesse. Il y avait bien aussi Fontenelle qui poussa jusqu'à la centaine, mais il était trop économe de lui-

même pour faire la dépense d'un long travail à quatre-vingt-sept ans ; et depuis longtemps il avait abdiqué le peu d'imagination dont témoignent ses pastorales de boudoir, pour se retirer prudemment loin de toute émotion dans le froid domaine des sciences exactes.

La plus dangereuse comparaison était celle du Titien, travaillant dans un âge encore plus avancé et signant fièrement ses dernières toiles : *Titianus fecit, fecit, fecit !* Sans doute, mais on fit remarquer victorieusement que sa manière sérieuse et grave convenait à un patriarche de l'art : ce n'était pas l'antithèse de la jeunesse et de la grâce du génie dans un vieillard.

Je ne fais qu'indiquer ce dernier point. S'étonner que la dernière œuvre d'Auber soit faite de grâce et de finesse et d'esprit souriant, c'est se montrer surpris qu'un rosier s'obstine à porter des roses au lieu de passer aux floraisons tropicales ou bien aux frondaisons gigantesques du chêne. Nous n'avons chacun qu'une nature : j'oserai même dire que nous n'avons qu'un âge où nous soyons pleinement et brillamment tout ce que nous devons être. Tel philosophe était un bénédictin sur les bancs du collége, tel homme politique avait cinquante ans avant sa majorité. Celui donc qui le premier a dit d'Auber qu'il avait, non pas quatre-vingts ans, mais quatre fois vingt ans, n'avait émis qu'un théorème rigoureusement exact : c'est l'âge même et la physionomie de sa muse. La seule restriction à cette loi, c'est qu'à tel ou tel instant on est plus ou moins heureusement soi-même, comme une femme est plus ou moins en beauté, comme la fleur et l'arbre ont des récoltes plus ou moins heureuses.

Le succès fut d'autant plus vif qu'il y avait le piquant du *renouveau*, l'attrait de la surprise. Et d'abord on disait : Auber est dépareillé ; il n'a plus Scribe. Scribe lui-même, en lui offrant d'outre-tombe deux derniers livrets, l'avait plutôt trahi qu'obligé. Et l'on n'était que médiocrement rassuré en voyant le maître s'associer à des fabricateurs de mélodrames : qui eût imaginé que l'addition de deux mélodramaturges donnerait un librettiste aimable et léger, tel enfin qu'il le lui fallait !

Pour ressaisir ainsi la vogue, Auber n'avait eu qu'à rester ce qu'il fut jadis, le maître d'un art délicat, fin, spirituel, aimable. Et ses mélodies avaient le même naturel, ses harmonies la même limpidité, et toujours son orchestre se complaisait aux nuances ténues. Peut-être a-t-on pu remarquer par endroits un coloris plus curieux, plus poétique, ou bien un sentiment plus sérieux, mais ce ne sont que des teintes fugitives qui ne font point disparate sur la manière d'autrefois.

Ce que je dis est particulièrement pour la chanson indienne de Djelma, que les orgues de Barbarie ont vulgarisée en la divulguant au public de la rue, mais à qui les délicats ne doivent pas pour cela se montrer infidèles. Elle est si doucement voluptueuse, cette rêverie hindoue ! la mélodie en est bizarre sans cesser d'être bien chantante ; et la jeune Marie Roze la chantait et mimait avec un charme qui ne venait pas uniquement de sa beauté. Je veux citer aussi le délicieux nocturne d'Hélène et de Djelma, soupirant ensemble sur le sort funeste de leur ami, et les dernières stances du ténor dont la grâce est presque mélancolique, dont la tendresse va presque jusqu'à l'émotion pénétrante.

Les pages heureuses se trouvaient en nombre dans la partition pour la rendre viable. Enfin veut-on notre avis résumé, fixé en deux mots? Si par exemple il devait rester d'Auber cinq ou six ouvrages, celui-ci pourrait être du nombre.

Je ne nie pas d'ailleurs qu'il n'y ait bien des faiblesses ; tout comme il y avait de charmantes inspirations çà et là dans les partitions condamnées. L'absolu n'étant pas de ce monde, le succès, la vie même sont des questions de « plus ou moins. » Consultez plutôt Bichat : la vie n'était, suivant lui, que la somme des forces résistant à la mort.

Le *Rêve d'amour*, pour avoir été un peu moins riche que le *Premier jour de bonheur*, s'en est allé en fumée.

Ce n'est pas une dernière manière, c'est un appauvrissement de celle que l'on connait. Le maître nous faisait alors l'effet d'un causeur charmant qui, n'ayant plus rien à dire, se répète et se perd en futilités. La bonne grâce et l'air galant y étaient toujours, c'était merveille de les avoir conservés après quarante ans de carrière active ; mais l'air galant ne suffit pas à satisfaire la Muse.

Nous fûmes tous navrés de voir Scribe et Auber employer les dernières années de leur collaboration, non plus à chercher l'équivalent de ces gentilles comédies musicales que l'Europe avait applaudies, mais à s'émoustiller sur des sujets tels que la *Circassienne* et la seconde *Fiancée*. Tantôt on habillait un jeune homme en femme pendant deux actes, pour l'introduire dans un sérail et en rendre amoureux un vieux général. Tantôt on nous montrait une jeune égrillarde déguisée en cavalier, lutinée, embrassée à tort et à

travers par une bande de pages; et l'un de ces pages (figuré comme toujours par une femme en travesti) l'embrassait d'autant plus tendrement qu'il (ou elle) savait que c'était une femme déguisée. En vérité c'était à s'y perdre, à ne plus savoir à quel sexe on avait affaire....

Les jolis jeux d'imagination! On va me traiter de collet-monté, me jeter à la tête Henri IV, Béranger et dix autres noms, me rappeler que la paillardise est une chose aussi « éminemment nationale » que l'opéra-comique lui-même. Je le sais; qui oserait, grands dieux! s'attaquer à cela? C'est uniquement au point de vue de l'art que je réclame ici : qu'on fasse seulement œuvre d'art, l'art illumine et purifie tout, il est comme le soleil qui dore ce qu'il frappe. Qu'on ait un peu de l'esprit de Voltaire, ou de l'adorable bonhomie de La Fontaine, ou de la candeur maligne de Favart, ou de l'élégance curieuse de Brantôme, ou quelque chose de l'humour et de la poésie d'Alfred de Musset; surtout qu'on ait du style ou quelque chose approchant, et l'on va nous ravir. Mais cette gaieté bas-bourgeoise nous répugne, et la paillardise ne sait plus que nous dégoûter chez les vieillards.

Grâce à Dieu! les deux derniers ouvrages d'Auber étaient d'un goût plus délicat.

Que ne s'en est-il tenu à son triomphe du *Premier jour de bonheur!* c'était presque le pendant de la représentation d'*Irène* où le vieux Voltaire fut couronné sur la scène. On voulait en faire le couronnement de toute sa vie; lui-même avait annoncé dans sa *Lettre à l'Académie* qu'il disait adieu au public, et il ajoutait : « Je sens combien il est peu convenable à mon âge de

quatre-vingt-quatre ans d'oser arrêter un moment vos regards sur un des fruits dégénérés de ma vieillesse... » Auber, qui n'a rien écrit de tel, eut sur Voltaire l'avantage de la franchise; Voltaire n'était pas si modeste qu'il le dit là, il ne put se retenir de faire une autre tragédie après *Irène*.

Et puisque j'ai parlé d'*Irène*, je pousserai plus loin le rapprochement. En donnant cet ouvrage, Voltaire plaidait une cause, celle de la vieille tragédie française, et la préface en fait foi; il y guerroie contre les partisans de Shakespeare, ce génie où tant de fange se mêle, suivant lui, à un peu d'or, ce sauvage de génie; il jette l'anathème majeur aux gens qui, comme lady Montague, osent préférer Shakespeare et Euripide à Racine; il critique aussi les pièces en prose, les drames, « les tragédies en redingote, » avec cette fine ironie dont Auber eut aussi la tradition et dont il fit merveille, dans l'occasion, contre les novateurs de la musique contemporaine.

Auber n'écrivait pas de préface, mais il avait des opinions, il les soutenait à sa manière; la direction actuelle de l'Opéra-Comique a aussi ses prédilections marquées; et elles sont, bien entendu, pour l'ancien opéra-comique dont les procédés favoris n'ont plus de surprise à nous causer, dont la gaîté n'amuse plus guère, dont la poétique... antipoétique a fait son temps. Bon gré mal gré, il cédera tous les jours du terrain à une autre espèce de comédie musicale qui admet plus de sérieux et plus de fantaisie, plus de liberté dans l'emploi de moyens que les vieux librettistes considéraient comme peu sûrs, plus de concessions aux besoins propres de la musique; — et du côté des musiciens, plus de poésie, plus d'éléments pittoresques

et symphoniques, un travail plus profond dans l'harmonie et l'orchestration; plus de musique, enfin.

Auber était le chef de cette vieille école, et il avait juré de payer de sa personne jusqu'à la dernière heure. Il pouvait avoir raison sur quelques points, comme Voltaire lui-même argumentant contre la dramaturgie de Diderot et les shakespearomanes. Il n'en est pas moins vrai qu'*Irène* et *Agathocle* furent vite oubliés, tandis que le drame proprement dit a fait fortune. Les chefs-d'œuvre de l'ancienne tragédie et de l'ancienne comédie sont restés, mais le genre a disparu, il était épuisé.

Je dirai de même : il y a douze ou quinze opéras-comiques de l'ancienne école qui sont assurés de vivre, mais le genre lui-même a vécu, ou du moins ne peut se sauver que par des rénovations radicales dans le sens que nous signalons plus haut. Le succès du *Premier jour de bonheur* est comme un report de l'autre génération, comme un glorieux prix de persévérance légitimement acquis à ce doyen qui ne voulait jamais prendre sa retraite, et qui pouvait pourtant s'en remettre au *Domino noir*, au *Philtre*, à *Fra Diavolo*, du soin de protéger son nom. Ils le protégeront toujours.

On ne travaille plus dans les formes de Regnard ni de Marivaux, mais les meilleurs échantillons de cette comédie subsistent. Il ne s'agit plus de refaire des Greuze ni des Téniers, mais il ne paraît pas, aux ventes publiques, que les Téniers ni les Greuze perdent de leur valeur. Même sort est acquis au *Déserteur*, à *Richard Cœur de Lion*, à la *Dame blanche*, à *Zampa*, au *Pré-aux-Clercs*, au *Domino noir*, et à quelques autres.

« Cette musique d'Auber, dit-on, n'est le plus sou-

vent qu'aimable. » — Eh ! n'est pas aimable qui veut.

« Musique facile ! » ajoute-t-on encore. — Facile ? on en parle bien à l'aise. Le premier venu n'écrirait pas l'ouverture du *Domino noir*, et pourtant Auber n'est pas symphoniste. Quant à trouver du bout de la plume une de ces petites mélodies exquises où le génie d'Auber aime à se nicher, cela est moins facile, croyez-le, que de renverser la boîte aux septièmes diminuées, aux dissonances et aux modulations forcées, aux procédés bizarres ou violents... C'est bien peu de chose aussi, n'est-ce pas ? qu'une toile de Watteau, une scène de Sedaine, un conte de Voltaire, un caractère de La Bruyère, une fable de La Fontaine, une lettre de M^me^ de Sévigné, une nouvelle de Boccace, une arabesque de Raphaël, et pourtant cela est plus admirable et plus durable que certaines grandes machinations romantiques ou pangénésiaques.

Rossini a dit très-justement d'Auber : « Il fait de la petite musique en grand musicien. » Soit ! cela ne vaut-il pas mieux que d'essayer d'en faire de grande en écolâtre ou en charlatan ?

Bien des musiciens à grand fracas seront depuis longtemps oubliés, alors que telles mélodies d'Auber voltigeront encore dans l'air, fraîches, vives, scintillantes. Tant qu'il y aura un salon, un piano, une jolie femme, Auber vivra. — Je ne crois pas que cet homme, d'un esprit si finement sceptique, ait jamais rêvé rien au delà pour sa gloire.

# CHAPITRE X

## BERLIOZ.
## LE ROMANTISME MUSICAL EN FRANCE

### I

Il y a deux ans que Berlioz est mort. Où en sont les affaires de sa gloire? Son nom est assez souvent cité, mais en divers sens; de temps à autre un fragment de lui a reparu en quelque programme; mais en somme, je vois sa mémoire livrée tout comme le fut sa vie au doute et aux disputes.

Le lendemain de sa mort, durant l'octave et la quinzaine de ses funérailles, les amis ou admirateurs n'eurent pas plutôt renouvelé leurs dithyrambes en faveur du grand maître-martyr et leurs anathèmes à l'égard des deux générations d'hommes qui l'ont méconnu, que les contradicteurs se redressèrent avec une acrimonie qui semblait féroce devant ce cercueil à peine fermé. On en a vu qui accusaient ce pauvre Berlioz d'avoir été un homme habile, un intrigant, de s'être fait sans nul talent une grande position dans

l'art, d'avoir empêché l'avénement de quelques génies inconnus par l'importance aussi encombrante qu'illégitime de sa personnalité, etc., etc. En vérité c'était encore plus risible que cruel. Berlioz fut de l'Institut, c'est vrai, mais l'avantage est tout honorifique ; on citerait d'autres académiciens qui tiennent encore moins de place au soleil de l'art militant.

Il n'était pas une des puissances du monde musical ; toute sa grandeur se réduisait à rester le doyen des jeunes, et à se faire reconnaître pontife des réfractaires. Lorsque de loin en loin il reparaissait dans un concert pour conduire une de ses œuvres en personne, il était salué d'un applaudissement presque unanime. D'abord, les artistes de l'orchestre et des chœurs l'aimaient comme leur patron, comme le confident de leurs misères et l'avocat-juré de tous leurs vœux. Puis il n'était personne dans le public qui ne fût un instant saisi en revoyant cette silhouette originale, hoffmannesque en son ensemble, mais avec un beau profil, étonnamment classique et digne des médailles romaines ; personne enfin qui n'eût au moins la notion vague de ses ambitions titaniques, comme aussi de ses déceptions obstinées et fatales. De là ce mouvement général de sympathies vers l'artiste semi-légendaire.

Mais il faut avouer que pour l'ordinaire Berlioz était moins applaudi après l'audition qu'avant. Quelques morceaux exceptés dont l'effet fut toujours infaillible, et que nous indiquerons, le succès était le plus souvent hésitant, et quelquefois, ô douleur ! un aigre vent de bise traversait les applaudissements fidèles et convaincus... Quant à la foule, elle assistait curieusement à ce débat artistique, n'y comprenait

pas grand'chose, et le lendemain n'y pensait plus.

Il n'y avait que deux hommes qui se fussent constamment occupés de Berlioz : l'un avec le dévouement et l'optimisme de l'amitié, c'était M. Joseph d'Ortigue, mon bien cher et savant maître ; et l'autre avec un acharnement fielleux, c'était Scudo, critique d'apparences correctes et de compétence approximative, qui fut d'ailleurs pour toute l'école française un ennemi bien dévoué. Il est mort fou, Dieu ait son âme !

Plus encore que les personnalités méchantes, la résistance générale du public avait profondément blessé l'orgueil de Berlioz. Il est vrai qu'il avait fini par s'accommoder d'une certaine façon aux fatalités de sa destinée, en se persuadant presque à lui-même que le public était de sa nature imbécile, et que l'insuccès était une des marques du vrai génie. Aussi répondait-il à ses mésaventures par des sourires amers, par des plaisanteries acerbes; aussi quand le succès lui advenait sans mélange, en était-il tout déconcerté pour sa théorie et ses habitudes. Je l'ai vu à Bade le lendemain de la représentation de *Béatrice et Bénédict*, recevoir les félicitations d'un air contraint et navré... Peut-être se disait-il : « On m'a applaudi : il faut que j'aie fait une platitude !... »

Tels étaient les paradoxes favoris de ce caractère malheureux en face d'une réussite accidentelle. Mais je crois pourtant qu'au fond il avait conscience tout comme un autre que l'admiration publique est la destination normale du beau, et que l'histoire fournit encore plus d'exemples à l'appui de cet axiome qu'à l'encontre.

Sans doute, il n'eût pas demandé mieux que de se

réconcilier avec le succès, quand il risqua la grande partie des *Troyens*. L'ouvrage n'ayant eu, comme on sait, qu'une courte existence devant le public, Berlioz en resta frappé au cœur. La mort de son fils unique acheva de l'accabler. Appelé par la grande-duchesse Hélène pour une série de concerts à Saint-Pétersbourg et à Moscou, il jouit d'un dernier triomphe à huit cents lieues de sa patrie, par cinquante-neuf degrés de latitude et vingt-cinq degrés de froid ! Nul n'est prophète en son pays.

Je me rencontrai là-bas avec lui et le revis d'abord dans son appartement du Palais Michel, où il avait trouvé une hospitalité digne d'un prince de l'art. Il était presque toujours souffrant ; son grand profil d'aigle blessé s'abaissait plus douloureusement que jamais sur sa poitrine. Mais quand l'heure était venue de la répétition ou de la séance publique, la volonté du devoir et l'amour de l'art reprenaient le dessus.

C'était toujours le plus beau chef d'orchestre qu'on pût imaginer. Sa mesure était large, nette, magistrale; il avait l'autorité ferme avec les nuances infinies : on eût dit d'un métronome guidé par l'intelligence la plus sûre et la sensibilité la plus vive. Il possédait comme personne aujourd'hui les secrets de Beethoven, de Weber et de Gluck. Quant à ses propres œuvres, elles étaient reçues avec enthousiasme; je le vis rappeler quatre ou cinq fois après un fragment de la *Symphonie fantastique*, et je connus alors plusieurs choses de lui qu'il ne m'avait pas été donné d'entendre en France.

A son retour à Paris, il retrouva l'ombre et le froid. A Nice, où il était allé chercher le soleil, il fit une chute qui ébranla définitivement sa santé. A la suite

de cet accident, il rentra dans son logement de la rue de Calais comme dans une tombe provisoire. Ses derniers jours furent à peu près désertés. C'est à peine s'il parlait à ses intimes, à quelques fidèles. Quelques-uns pensaient parfois qu'il y avait éclipse de l'intelligence ; je crois plutôt qu'il se complaisait avec une amère volupté dans le silence et la désespérance : il préférait que ce fût complet, absurde, fatal. Il était, — pour employer une belle expression que s'appliqua Lamartine à lui-même, — il était résigné... comme un furieux !

Il dit un soir : « On va enfin pouvoir me jouer : je serai mort ! »

Il ne croyait donc pas mourir dans l'*impossibilité* finale ! Il espérait !... et il avait raison, j'en demeure convaincu, même après cette période d'indifférence presque absolue.

Je n'affirmerai pas que les *Troyens*, *Béatrice* ou *Benvenuto* sont destinés à devenir œuvres de répertoire dans quelque théâtre ; car, ainsi que je l'expliquerai plus loin, Berlioz me semble plutôt un musicien épique, lyrique, ou humoriste qu'un dramaturge musical. Mais des fragments considérables de partitions sont assurés de revivre dans les concerts à côté des œuvres symphoniques de Berlioz... quand celles-ci seront elles-mêmes assurées de cette sorte d'existence. Et quand donc ce miracle se fera-t-il ? Quand on osera fonder en France des concerts nationaux, comme en Allemagne, où il n'en existe pas d'autres, comme en Russie, où il y a une société symphonique expressément réservée aux essais du génie national.

Mais ce ne sera pas encore demain, et j'en dirais trop long là-dessus, si je laissais aller la plume.

En même temps que j'affirme belles et viables certaines œuvres de Berlioz, je dois à la vérité d'ajouter qu'il n'y en a peut être pas une qui doive être acceptée par la postérité comme entièrement parfaite. Pour Berlioz comme pour M. Wagner, il ne sera finalement question que de fragments. Et encore, ce qui sera admiré ne le sera pas sans quelque restriction. Il me semble aussi impossible de méconnaître la présence du génie dans ces fragments qui resteront que d'admettre certaines fantaisies et certaines façons de style. Voilà, je crois, ce que tous avaient senti, plus ou moins, ce qu'il finit par soupçonner lui-même, et ce qui le faisait si sombre et si nerveux. Il y avait dans son fait un profond malentendu, et c'est ce malentendu que nous nous attacherons surtout à dégager.

## II

Arrivant juste à l'heure de la révolution romantique, Berlioz s'était donné pour mission d'être un Victor Hugo musical. Il y avait une première erreur à croire que la musique eût alors besoin d'une rénovation aussi radicale que la poésie et le drame : Rossini et Meyerbeer le prouvèrent bien. Pour Berlioz, les chefs-d'œuvre de ces deux maîtres semi-naturalisés et, à plus forte raison, les œuvres de Boïeldieu, d'Auber, d'Hérold et d'Halévy, qui en dérivent, ne représentaient dans l'art qu'une réforme incomplète, moyenne et, pour ainsi dire, constitutionnelle. Ses visées étaient bien autrement radicales. Dédaigneux des moyens-termes contemporains, à la fois archaïque et révolutionnaire comme les romantiques de la littéra-

ture, il avait la double ambition de renouer la tradition du génie de Gluck et de Spontini, qui avait enthousiasmé son enfance, et, en même temps, d'anéantir toutes les règles connues, de renouveler toutes les formes.

Il surgit bien des impossibilités contre lui, et beaucoup étaient de son fait. Mais on se montra très-exclusif et très-injuste, on lui opposa certaines fins de non-recevoir absurdes. Ainsi l'on traitait d'outre-cuidantes et de folles les transformations qu'il voulait introduire dans la symphonie. On lui disait qu'il n'y avait rien à créer après Beethoven, comme s'il n'y avait pas toujours à créer ! Il n'est si grand génie qui soit en droit et de qui l'on soit en droit de dire qu'il ne reste rien à faire après lui. Dans les mêmes formes, soit ! mais les formes peuvent varier, et la liberté de ce côté est imprescriptible. La poésie française devait-elle éternellement affecter les figures du sonnet, du rondeau, du madrigal, de l'ode, de la tragédie en cinq actes, du poëme en douze chants, parce qu'il y avait des chefs-d'œuvre en ces genres ? Des œuvres telles que la *Tristesse d'Olympio*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, *La Nuit d'octobre* sont-elles blâmables de ce qu'elles ne sauraient se classer sous aucune étiquette connue?

Berlioz présentait des symphonies de dimension et de contexture nouvelle, absolument dégagées du cadre habituel, avec des chœurs, des récits, des *soli*, des personnages, et pourquoi non? Les anciens avaient l'oratorio : l'oratorio ne pouvait-il devenir laïque?

Dans les *Troyens*, il y a tout un acte où le chant est supprimé et qui se compose exclusivement de symphonie et de mise en scène : musicalement parlant, je n'aime pas cette symphonie, mais j'ai vu qu'on raillait

l'idée même de l'auteur ; je l'en aurais presque remercié pour ma part, tant j'estime la libre invention des formes. Un de mes rêves serait de voir l'Opéra jouer les *Ruines d'Athènes*, de Beethoven, ou le *Désert* de Félicien David, en les illustrant d'une mise en scène.

Berlioz avait donc, suivant nous, mille fois raison de protester contre les cadres tout faits de la routine. Mais il est arrivé que l'esprit d'innovation l'a emporté au delà du vrai, jusqu'au point de toucher à l'essence même et aux conditions vitales de la langue et du style.

Il y a été amené, comme les ultra-romantiques, par un orgueilleux dédain de toute règle suivie jusque-là, et par la proclamation de la liberté absolue de l'artiste. C'est lui qui a écrit ceci : « La musique, aujourd'hui dans la force de la jeunesse » (était-elle donc à la mamelle ou à l'état de fœtus du temps de Haydn, de Bach, de Porpora?), « est émancipée, libre, elle fait ce qu'elle veut. Tout est bon ou tout est mauvais, suivant l'usage qu'on en fait, et la raison qui en amène l'usage... » Aucune allusion du reste à quelques principes fixes. Rien qu'aux termes de la théorie, on pressent déjà les erreurs radicales et les exagérations de la pratique.

Et Berlioz n'a pas eu le bonheur, comme Hugo, d'avoir une première manière nourrie et formée en pleines traditions. Dès avant de composer, que dis-je? dès avant de faire des études régulières, il avait déjà des partis pris et des systèmes arrêtés. Un de ses collègues a dit plaisamment de lui : « Il a été mal commencé. » Il n'a pas voulu l'être, et l'on peut dire

qu'il n'a jamais été élève; car il était encore sur les bancs du Conservatoire quand il commença à donner des concerts pour faire entendre ses œuvres, sa *Symphonie fantastique*, quelques ouvertures romantiques et des fragments d'un *Faust;* et Dieu sait si cette musique lui était enseignée par son professeur Reicha! Est-il nécesssaire, après cela, de dire que ni le prix de Rome qu'il obtint deux ans après ces concerts, ni le séjour classique en Italie ne pouvaient avoir d'influence sur lui : il était fait, il se faisait lui-même..... Préventivement sûr et fier de sa vocation, il avait à peine daigné étudier les procédés naturels de facture, les diverses ressources normales, en un mot le métier de son art.

Aussi son imagination était-elle plus chaude et plus généreuse à la conception que sa main habile et rompue aux moyens de réaliser. Notez encore ce détail, qui n'est pas futile : il n'était ni chanteur ni pianiste, c'est-à-dire que le phénomène de la composition se passait tout entier pour lui dans la pure abstraction du cerveau. Et c'est ainsi qu'il a commencé; et il répudiait en même temps le soutien de toutes les formes usitées. Il dut lui arriver souvent de se butter contre les défectuosités et les défaillances de l'expression, quand il travaillait à faire pénétrer ses rêves, ses superbes conceptions dans la réalité ; mais il passait outre fièrement, au prix de bien des duretés et irrégularités qui restaient dans l'œuvre écrite. Le génie, sûr de ce qu'il avait conçu et voulu, ne s'avouait jamais en faute, et s'en prenait plutôt à l'outil et à la matière, c'est-à-dire aux règles dont il n'avait pas su se servir et à la langue même qui n'en pouvait mais.

Et voilà comment Berlioz, moitié par esprit de

système, moitié par l'effet naturel des choses, en vint à toucher, comme je le disais plus haut, au corps et à l'âme même de la musique. Pour briser, et avec raison, l'appareil arbitraire et transitoire des règles secondaires et des formes toutes faites, il compromettait certaines lois élémentaires de l'art et certaines conditions essentielles de la langue.

Ces lois et ces conditions sont pourtant bien larges et laissent une latitude infinie aux créations originales de l'artiste. Elles permettent d'innover, non-seulement dans les genres et les formes, mais dans le style aussi et dans certaines manières d'être plus extérieures de la langue. Elles ont permis à Victor Hugo et à Musset bien des beautés qui eussent paru hérétiques à Boileau et à ses contemporains,—à Mendelssohn et à Félicien David bien des effets que ni l'abbé Vogler, ni le père Martini n'avaient prévus,—et à Berlioz lui-même tant d'admirables choses où les bons instincts de l'inspiration l'ont sauvé des dangers de son système, sans rien lui enlever de son originalité.

Ces mêmes lois, si libérales, sont aussi peu nombreuses, elles pourraient se condenser en trois lignes, en trois mots : proportion, unité dans la variété, variété dans l'unité. De quelle façon plus particulière se définissent-elles en s'appliquant à la musique, et à quelles marques pensons-nous reconnaître que Berlioz y a manqué, par accident ou par tendance? C'est ce qu'on ne pourrait faire sans tomber dans des explications techniques, qui tout au plus conviendraient aux lecteurs des gazettes musicales (1).

(1) Nous l'avions tenté cependant dans la *Revue moderne* (livraison du 1er décembre 1863).

Il nous suffit que cette appréciation provisoire de la manière de Berlioz ait été et soit encore à l'état de fait pour la grande majorité du public. Il est trop certain qu'il resta incompréhensible pour la foule et pour la plupart des artistes.

## III

Les voyages qu'il commenca depuis 1843 à faire en Allemagne lui furent une heureuse compensation. Il y fit événement, — bien plus, il fit école. L'Allemagne, veuve de Weber, délaissée par Meyerbeer, désolée de voir son grand cycle musical interrompu, était travaillée d'aspirations vagues ; elle n'avait pas encore la musique de l'avenir, mais on peut dire qu'elle l'attendait, et ce fut Berlioz qui détermina l'explosion du fléau, resté jusque-là à l'état latent. Ses théories excessives, transcendantales, étaient bien faites pour plaire aux compatriotes de Hegel. *Inde mali labes.* Je crois qu'il eût bien voulu depuis s'en dédire, mais nous avons un aveu de lui fort curieux, dans son *Voyage musical en Allemagne.* Il y raconte qu'un de ses admirateurs d'outre-Rhin lui fit ce singulier compliment :

— « Mon cher, dans quelques années votre musique fera le tour de l'Allemagne ; elle deviendra populaire, et ce sera un grand malheur. Quelles imitations elle amènera ! Quel style ! Quelles folies ! Il vaudrait mieux pour l'art que vous ne fussiez jamais né ! » — « Espérons pourtant, continuait Berlioz, que ces pauvres symphonies ne seront pas aussi conta-

gieuses qu'il veut bien le dire, et qu'il ne sortira jamais d'elles ni fièvre-jaune ni choléra-morbus. »

Il me semble que M. Wagner est suffisamment nommé. A l'époque de ce voyage et de ces lettres, M. Wagner n'était pas encore né à la célébrité, il n'avait fait représenter que ce *Rienzi* qu'il désavoue aujourd'hui comme l'œuvre d'un écolâtre d'Halévy, de Donizetti, et en quelques endroits aussi de Weber; et c'est à partir de ce moment qu'il commença de travailler dans une manière nouvelle. Berlioz serait donc un peu son père en musique; il faudrait lui attribuer

Et cet excès d'honneur et cette indignité.

Ainsi, par un jeu cruel des circonstances, il aurait ouvert la carrière à deux musiciens qui ont eu meilleure fortune que lui, Wagner en Allemagne, Félicien David en France, le bon et le mauvais fils!

Le romantisme de M. Félicien David est bien plus aimable que celui de son initiateur et chef d'école. Le musicien de *Benvenuto Cellini* et de la *Damnation de Faust* avait quelque chose du caractère insociable et hautain du poëte des *Burgraves*. Loin de chercher à plaire au public en descendant par les voies battues, il s'enfermait de plus en plus, triste et meurtri, dans son burg solitaire.

Il se trouva soumis à une terrible épreuve, le jour où M. Wagner vint à Paris. Il ne pouvait se dissimuler que l'auteur du *Tannhauser* procédait de lui, pourtant il n'hésita pas à renier le « fils de l'étrangère. » En voyant ce qu'étaient devenues les idées semées par lui en Allemagne quinze ans auparavant,

il ne les reconnut ni ne voulut les reconnaître. Il s'empressa de décliner toute solidarité avec la Musique de l'avenir, dans un article resté célèbre, où il déclarait formellement qu'il y a des règles, qu'il faut des morceaux régulièrement développés, qu'il n'est pas mauvais que les dissonances soient préparées et résolues, que les modulations doivent être naturelles et ménagées avec art, que la musique doit être agréable à l'oreille, qu'il faut faire grand cas de l'art du chant et en observer les lois spéciales, qu'il ne suffit pas de chercher la vérité de la déclamation dans l'opéra, mais que la musique peut y développer ses beautés propres.....

En vérité, nous avons tous aimé à le lui entendre dire, non pas précisément qu'on pût lui reprocher d'avoir professé les doctrines contraires ; mais il est certain qu'il avait toujours insisté plutôt sur les revendications à outrance de la fantaisie, sans daigner faire toutes ces réserves en faveur des règles et des lois naturelles de la musique.

Je ne sais de quelle consolation intime pouvait lui être son manifeste réactionnaire, mais il ne fit que servir, comme un incident curieux de plus, au retentissement de l'esclandre wagnérien. Dès ses premiers concerts à Paris, Wagner fit plus de tapage que n'en avait fait Berlioz en trente ans. Et pourquoi? c'est que Berlioz avait oublié un point essentiel en ces sortes d'entreprises : il n'était pas du tout charlatan. Ambitieux et hardi dans son œuvre, il était plutôt hésitant dans la vie pratique. Il aimait mieux bouder que « poser », tourner le dos au public que le provoquer sans cesse. Il était dédaigneux, mais nullement effronté ; railleur amer, il n'avait pourtant pas l'es-

prit d'agression et d'invective. Il ne savait pas recruter des séides résolus et leur souffler l'enthousiasme aigu et le dévouement forcené; il n'avait pas eu l'art de se faire des chefs d'attaque et des lieutenants avec les réfractaires et les ambitieux du second degré.

Et voilà pourquoi le Wagner, au contraire; fit explosion chez nous, pourquoi tant de gens qui n'avaient trouvé pour Berlioz que des sympathies ineffectives, ont pris fougueusement du service sous le chef étranger. Voilà pourquoi le fondateur des Concerts populaires, curieux de lancer un maître nouveau à côté des classiques, mais résigné à négliger Berlioz qui n'avait jamais su faire ses affaires, soumissionna bravement l'affaire du *Kappelmeister* bavarois. Voilà pourquoi l'Opéra, inexorable pour l'auteur français des *Troyens*, ouvrit ses portes à deux battants pour l'auteur du *Tannhäuser*, et n'en fut pas fier pour cela. Enfin voilà pourquoi l'on en vint à jouer *Rienzi*, malgré Wagner, qui le désavoue comme une œuvre de jeunesse, tandis qu'on n'aurait jamais eu l'idée d'essayer, par exemple, ce petit opéra de Berlioz, *Béatrice et Bénédict*, qui fut joué il y a six ans à Bade avec un succès réel.

De temps à autre, dans ses derniers jours, Berlioz pouvait apprendre qu'on avait donné un fragment de lui aux Concerts populaires, mais ne savait-il pas qu'on faisait dix fois davantage pour *l'autre*, qu'on mettait dix fois plus d'obstination à imposer au public le Berlioz allemand ?

Ce bruit même qu'on menait autour et à l'encontre de Wagner était désormais refusé à l'auteur de la *Damnation de Faust* et de la *Symphonie fantastique*. Il

n'était question que de wagnérisme ; on avait fini par en voir partout ; encore un peu et l'on allait accuser Berlioz d'avoir imité Wagner. Volontiers, le pauvre grand oublié se fût écrié : « *Me, me adsum qui feci.* C'est moi qui ai semé cette ivraie du romantisme musical à outrance ; c'est moi qui ai ouvert la porte des abîmes ! S'il y a des anathèmes, je les réclame, je ne me refuse pas aux honneurs de l'impopularité ! »

... Eh bien cette royauté amère et désespérée, il en était frustré. O cruelle ironie ! avoir rêvé qu'on serait le Messie de la musique nouvelle, et ne plus même obtenir d'en être l'Antechrist !...

## IV

Une des raisons multiples de l'insuccès de Berlioz, c'est que jusque-là le public français n'avait guère aimé que la musique théâtrale. Or, l'auteur des *Troyens* et de *Benvenuto* n'avait pas la vocation dramatique, ou du moins ce n'était chez lui qu'une qualité du second plan. Il était essentiellement un musicien épique et fantaisiste.

Un mot d'abord de l'humoriste. Bien des gens n'aimaient que ce côté de son talent. C'était plutôt de l'esprit à outrance que de la gaieté de tempérament ; et pour lui du sublime au calembour il n'y avait qu'un pas. Telles étaient les scories de cette puissante originalité. En vertu d'une antithèse chère aux romantiques, on le voyait tour à tour burgrave et burlesque.

D'ailleurs c'était plutôt dans ses écrits qu'il lâchait la bride à son humour ; en musique, il était presque

toujours sérieux et tendu vers le grandiose, non pas un grandiose harmonieux et calme, mais je ne sais quel grandiose bizarre et tourmenté. Comme tous ses frères en romantisme, il eût volontiers fait de l'impossible son ordinaire. Il lui fallait de l'étrange, de l'énorme, de l'immémorial et du lointain. Par suite, il était assez peu *français*, — toujours comme la plupart des romantiques : Molière, Racine et Voltaire, avaient nécessairement tort pour lui devant Shakespeare, Homère, Ossian... tout plutôt que sa patrie!

Il a raconté dans ses Mémoires qu'étant enfant, son père se moquait de lui parce qu'il savait mieux la géographie des îles Moluques et de l'Hindoustan que celle des départements de la France. Ce n'est qu'un détail, mais assez caractéristique, et qui montre déjà les partis pris de l'homme dans l'enfant.

Nous croyons qu'on ne sera pas fâché de retrouver ici le jugement curieux porté il y a vingt-cinq ans par Henri Heine, au sortir d'un concert de Berlioz.

« Il y a là un battement d'ailes qui ne montre pas un ordinaire oiseau-chanteur, c'est un rossignol colossal, une alouette de grandeur d'aigle, comme il en a existé, dit-on, dans le monde primitif. Oui, la musique de Berlioz a pour moi quelque chose de primitif, sinon d'antédiluvien, et elle me fait songer à de gigantesques espèces de bêtes éteintes, à des mammouths, à de fabuleux empires aux péchés fabuleux, à bien des impossibilités entassées ; ces accents magiques nous rappellent Babylone, les jardins suspendus de Sémiramis, les merveilles de Ninive, les audacieux édifices de Mizraïm, tels que nous en voyons sur les tableaux de l'Anglais Martin. En effet, si

nous recherchons des productions analogues dans l'art de la peinture, nous trouvons une parfaite ressemblance, une affinité élective entre Berlioz et l'excentrique Anglais : le même sentiment téméraire du prodigieux, de l'excessif, de l'immensité matérielle. Chez l'un les effets éclatants d'ombre et de lumière, chez l'autre l'instrumentation fougueuse; chez l'un peu de mélodie, chez l'autre peu de couleur, chez tous les deux parfois l'absence de la beauté et point de naïveté du tout... »

Heine aurait pu résumer d'un seul mot les fantasmagories de sa tirade : « Musique de sphinx. » — Voilà sous quels aspects Berlioz apparaissait à ses admirateurs et amis en pleine crise romantique, alors qu'il n'avait pas encore entrepris les restaurations classiques de Gluck.

Berlioz était alors uniquement le génie réfractaire qui avait écrit les ouvertures de *Wawerley*, du *Roi Lear*, du *Corsaire*, des *Francs-Juges*, du *Carnaval romain*, le mélologue du *Retour à la Vie*, la *Captive* et la plupart des autres mélodies, — et la Symphonie funèbre pour les victimes de Juillet, qui contient une des plus belles marches qui soient, œuvre écrite au sortir du Conservatoire avant de partir pour Rome, — et l'ode-symphonie du *Cinq mai*, et le *Te Deum* avec son finale superbe, et la messe de *Requiem*, et la *Symphonie fantastique* avec sa délicieuse *Scène aux champs* et son étonnante *Marche au supplice*.....

En 1838, il avait tenté la fortune du théâtre avec *Benvenuto Cellini*, mais l'accueil fut si cruel qu'il devait attendre près de trente ans avant d'y revenir. Il garda ses prédilections pour l'ode-symphonie, cadre

nouveau dans lequel le drame lyrique et la symphonie s'intercalent et se pénètrent. Dans son désir titanique de rompre les traditions et de créer un genre, en entassant l'art de Gluck et de Weber sur l'art de Beethoven, Berlioz a mis son *Faust* et son *Roméo* en dehors des conditions ordinaires du succès.

C'est pendant un voyage à travers l'Allemagne du Sud qu'il composa cette œuvre curieuse et saisissante qui s'appelle la *Damnation de Faust;* citons, au moins, le délicieux scherzo des Sylphes, la marche hongroise sur le thème de Rakoczi, et le chœur d'anges de l'apothéose...

C'était encore une œuvre de haute inspiration que *Roméo et Juliette* et qui comptera sérieusement quand notre public saura goûter la musique française ailleurs qu'au théâtre. Ce *Faust* et ce *Roméo* de Berlioz sont pourtant exécutés de temps à autre en Allemagne ; et c'est là seulement qu'on peut les comparer, en tenant compte de la différence des genres, avec les opéras de Gounod sur les mêmes sujets. Quand donc entendrons-nous ici maintenant cette marche de la *Reine Mab*, merveille de féerie musicale, si complétement supérieure à la chanson de M. Gounod? — et puis cette belle et si passionnée mélodie de l'adagio du jardin, et le grand finale de la réconciliation des deux familles véronaises sur le tombeau de Roméo et de Juliette, scène imposante et magnifique? Tout n'a pas la même valeur d'inspiration, mais ce qui est beau l'est à un degré suprême.

On ferait alors cette observation singulière, que les pages les plus grandement inspirées de l'ode-symphonie, complètent comme à souhait l'opéra. C'est aux scènes de tendresse passionnée et de nocturne

poésie que le nouveau compositeur a mis ses soins les plus heureux, tandis que dans le *Roméo* de Berlioz, c'est la fantaisie et le sentiment épique qui triomphent.

Dans l'*Enfance du Christ*, il y a toute une partie, la *Fuite en Égypte*, qui est adorable d'un bout à l'autre ; elle a par endroits des archaïsmes d'accents et de modulations qui font rêver au charme des noëls du XIII^e siècle ou des estampes incunables.

Il est vrai que le reste est plus près de l'Apocalypse que de l'Évangile. Il est aussi absurde, je le répète, de nier la marque du génie qui est partout dans ces morceaux, qu'il est impossible d'admettre le système sous lequel ce génie sombre le plus souvent.

Entre temps la grande vogue des fantaisies à outrance s'était passée. A part quelques forcenés peu nombreux qui s'engagent sous le drapeau de la musique de l'avenir et du socialisme littéraire inauguré par les *Misérables*, il faut dire qu'on s'est généralement très-calmé. De guerre lasse, on revient à des compromis, à un certain éclectisme ; on sait aimer Racine et Shakespeare dans des proportions diverses, mais tous deux à la fois ; de même pour Gluck et Rossini, pour Meyerbeer et Cimarosa. Nous voyons de déterminés défenseurs de la cause romantique adorer Molière et la tragédie en toute occasion ; comme on avait vu Eugène Delacroix prendre la plume du critique pour soutenir des idées qui donnaient raison à M. Ingres plus qu'à lui.

## VI

Qu'est devenu Berlioz dans cette seconde période de la crise, période de doutes, de retours, de concessions, de compromis ? Elle s'est surtout accusée pour lui le jour où M. Wagner vint à Paris, et nous avons dit quelles curieuses résipiscences cet incident lui arracha.

L'opéra-comique de *Béatrix et Bénédict* fut le premier ouvrage composé par Berlioz après l'épreuve des concerts de Richard Wagner et du *Tannhauser* à Paris. Dans cet ouvrage, dont il a taillé lui-même le livret dans Shakespeare, il se rapprocha, plus qu'il n'avait jamais essayé de le faire, des formes ordinaires de notre musique théâtrale. L'élément humoristique y dominait, et pour la première fois l'auteur de la *Damnation de Faust* semblait sourire au public. Il arrivait ici à une certaine verve scénique, à des mélodies plus développées et plus suivies, à une plus grande variété de formes.

Cet ouvrage aurait eu plus de chances que les *Troyens*, de plaire d'emblée au public parisien. Il contient deux morceaux de premier ordre : d'abord un nocturne pour deux voix de femme, auquel je ne puis comparer que celui de Didon et d'Enée, ensuite l'air de Béatrice, dont le début est d'une ampleur et d'une beauté dignes de Gluck, et dont l'allegro final s'échappe en effusions d'une verve brûlante.

Arrivons aux *Troyens*. Ils marquent un retour bien singulier et bien profond dans les idées de l'auteur.

Ce que le classique le plus déterminé n'eût osé faire, une tragédie avec casques et chlamydes, il l'a osé ! Ce fervent de Shakespeare s'est plongé avec amour dans l'*Enéide !* Ce révolutionnaire a renoué de ses propres mains les vieilles traditions de la tragédie lyrique !

Sans doute il n'avait guère cessé de protester de son admiration pour Gluck et Spontini ; mais cette admiration était en vérité trop platonique, il n'y en avait trace dans les partitions de *Roméo*, de *Benvenuto*, de la *Damnation de Faust*, et quand on avait su que c'était lui qui provoquait et dirigeait les reprises d'*Alceste* et d'*Orphée*, on s'était demandé avec quelque surprise, quels rapports, quelle sympathie secrète pouvaient exister entre le dieu et son pontife, entre le vieux maître et le novateur à outrance.

Eh bien ! le souvenir de cette musique dont s'était nourri l'adolescent, avait gardé sur l'homme plus d'empire qu'il ne pensait lui-même : on retrouve à chaque instant dans les *Troyens* des tournures à la Spontini, à la Gluck. Il est vrai qu'elles disparaissent souvent, déguisées sous les sonorités curieuses de l'orchestration ou déroutées par des suites d'accords inattendus. Il est vrai aussi que plus d'une réminiscence inattendue de Shakespeare se mêle au livret virgilien ; et le romantisme s'est réservé bien des droits sur la musique même, car le style en est étrangement tourmenté, et par là me semble moins propre à l'expression du sentiment antique que l'austère simplicité de Gluck.

Le poëme des *Troyens* ne doit rien ni aux tragédies, ni aux *libretti* des opéras qui ont été faits en assez grand nombre sur le sujet de Didon. Berlioz avait puisé lui-même et directement à la source originale : le dialogue

en fait foi, car il offre à chaque page des bribes de traduction littérale qui s'en vont réveiller dans quelque coin de la mémoire des vers de Virgile à demi oubliés.

Ce qui prouve encore que Berlioz a taillé les *Troyens* en plein poëme, c'est qu'ils composent eux-mêmes une sorte d'épopée plutôt qu'un drame lyrique proprement dit. La partition débordait de toutes parts sur le cadre forcément limité de la représentation. Des coupures plus ou moins considérables furent pratiquées à travers l'œuvre trop touffue; et d'abord il a fallu la diviser en deux parties : la première, qui se passe en Troade, forme un opéra particulier en trois actes, intitulée la *Prise de Troie ;* l'autre est celle que nous avons entendue, sous le titre des *Troyens à Carthage*. Les *Niebelungen* de M. Wagner sont conçus, dit-on, dans des proportions encore plus considérables ; il serait assez singulier que la musique voulût finir par où la poésie a commencé, par l'épopée. Notez encore un point curieux, c'est que Berlioz et Wagner se sont faits poëtes et musiciens, comme étaient les aëdes de la Grèce primitive.

Le prologue se compose d'une courte introduction d'orchestre, bizarrement nommée *Lamento*, et du récit d'un rapsode qui vient nous dire en vers l'histoire du cheval de Troie et de la ruine d'Ilion, récit coupé de loin en loin par de petits arpéges d'une candeur enfantine, et interrompu par une *marche troyenne dans le mode triomphal*, que chante au fond du théâtre un chœur invisible. Cette marche troyenne, dont le motif reviendra plus d'une fois dans le cours de l'ouvrage, est d'un effet grandiose. Le chant national des Carthaginois : *Gloire à Didon*, qui ouvre le premier acte, n'est

pas de moindre valeur. Voilà un beau et puissant travail que Handel ne désavouerait pas : c'est simplement grand. Le premier récitatif et le premier air de Didon ont de la noblese.

Au second tableau, Didon et sa sœur Anna chantent un long duo qui fait ce qu'il peut pour être gracieux, et n'y parvient pas toujours, même en appelant à son aide quelques coquetteries à l'italienne. A part une belle phrase mélancolique : « *Sa voix fait naître dans mon sein...* » l'inspiration avorte et se perd en détail. Le dernier tableau du premier acte nous montre les Troyens naufragés arrivant à la cour de Didon, et la réception interrompue par l'annonce d'une incursion des Numides. L'accompagnement et le récitatif de cette entrée du messager sont pleins d'une vivacité superbe, et tout le finale respire cet héroïsme un peu académique, mais de bon aloi pourtant, que rencontra Spontini dans certaines situations entraînantes, par exemple dans le finale de *Fernand Cortez* : « Mon cœur vous reconnaît... »

Nous n'insisterons pas sur le grand intermède symphonique qui forme le second acte de la partition imprimée : on l'a supprimé après la première représentation. Cet acte était tout de pantomime et de mise en scène. Le théâtre représentait une forêt sauvage avec l'entrée de la fameuse grotte du quatrième acte de l'*Énéide*. L'orage éclatait, des chasseurs dispersés et perdus traversaient la scène ; Énée et Didon se réfugiaient dans la grotte : aussitôt commençait le sabbat classique décrit par Virgile, le tonnerre, les torrents, les danses désordonnées et les hurlements des nymphes. Le décor était magnifique et la mise en scène réglée

avec un art extrême, mais tout cela n'a brillé qu'un soir. Je regrette dans la symphonie une fanfare de cor, jouée presque toute en sons bouchés, dont le dessin bizarre avait des effets de lointain délicieux; quant au reste, j'avoue n'y avoir rien compris, ni à l'audition, ni à la lecture. Le sphinx m'a dévoré. Je ne doute pas que l'auteur n'eût en cet endroit les plus belles conceptions du monde, mais les moyens de réalisation l'ont trahi.

Cette symphonie, comme certaines autres de Berlioz, me rappelle le peintre bizarre et profond que Balzac nous a présenté dans le *Chef-d'œuvre inconnu :* « Voyez, s'écria-t-il, ces cheveux inondés de lumière... ce sein... ces chairs qui palpitent ! Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art? Perdu, disparu!... » Cependant ceux qui l'écoutaient ne voyaient rien, que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui formaient comme une muraille de peinture. Toutefois, en s'approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de tons et de nuances indécises, mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration... C'est l'impression causée, dans la symphonie de Berlioz, par cette petite fanfare lointaine et poétique.

Mais l'acte suivant est de tout point admirable. C'est une fête dans les jardins de Didon, au coucher du soleil. Nous recommandons dans le premier air de ballet, le second motif en *ut* qui est fort joli et d'un timbre si original, et le troisième qui part d'une phrase élégante et majestueuse des violoncelles. L'air

du pas des Nubiennes est une petite merveille de grâce et aussi de bizarrerie : imaginez, si vous pouvez, le ton de *mi* mineur avec le *fa* et le *ré* naturels ! — Après un court récitatif, le quintette s'engage par une phrase mélancolique de Didon : « Tout conspire à vaincre mes remords, et mon cœur est absous, » il se complique bientôt d'un motif plus gai proposé par Anna et développé avec une science qui n'exclut pas la grâce. Une petite remarque : pourquoi répéter ainsi dix fois : « Mon cœur est absous », quand on a crié toute sa vie contre les répétitions de mots de Rossini ?

Le septuor avec chœur, qui vient ensuite, est un morceau de génie. On l'écoutait avec ravissement sans oser respirer, comme Didon écoutait Énée, suspendue en extase à ses lèvres : *longumque bibebat amorem.* Puis le public entier la redemandait avec enthousiasme. Il y a vers la fin une simple suite de cinq ou six accords qui est une pure béatitude... Mais n'analysons pas ; disons seulement qu'on n'a rien fait de plus suave, de plus profond, de plus puissant dans la douceur, c'est une sensation de l'infini. Après cet admirable nocturne, le maître en a fait un autre et l'a fait aussi beau, c'est le duo de Didon et d'Énée : *O nuit d'ivresse et d'extase infinie...* Ces vers sont la traduction d'une scène de *Troïlus et Cressida*, et ce n'est pas la seule inspiration puisée dans Shakespeare par l'auteur des *Troyens :* le duo comique de sentinelles troyennes, qu'on avait si bien fait de couper au quatrième acte, n'est-il pas un intermède dans le goût du grand Will ?

La chanson du matelot troyen nous a pénétré plus profondément à chaque audition nouvelle : ici l'imagination tourmentée de Berlioz a exprimé avec un

bonheur rare les vagues tristesses de la nostalgie. — Après, il n'y a plus guère que de grands récitatifs chantants et de grands airs récitants, plus ou moins heureux dans la manière de Gluck ; citons pourtant, à la fin du quatrième acte, un peu avant le départ de la flotte, une reprise de la marche troyenne en rhythme doublé qui est très-belle. Nous avions été surpris, à la représentation, de ne pas voir une des plus belles scènes de Virgile, celle des reproches de Didon à Énée : *Dissimulare etiam sperasti...* qui semble être la situation capitale du drame de Didon ; ce n'était pas la faute de Berlioz, elle est dans la partition, et je ne m'explique pas qu'on l'ait coupée. Si quelque sacrifice était nécessaire, il valait mieux prendre quelque chose sur les scènes d'Énée qui précèdent, ou plutôt sur le tableau suivant qui est tout entier rempli des inquiétudes et des imprécations de Didon. Là encore, il y a plus d'un accent sublime. Mentionnons, au dernier tableau, un chœur de prêtres de Pluton d'une tristesse féroce et noire, les belles phrases d'anathème de Narbal et d'Anna, et les derniers récitatifs de Didon, qui invoque avant de mourir Annibal, son vengeur.

## VII

Ce fut la dernière grande bataille livrée par Berlioz, bataille gagnée à quelques moments, mais perdue en somme. Et maintenant que doit-il advenir de sa gloire et de son influence? tout se bornera-t-il à deux ou trois morceaux joués de loin en loin et comme par grâce aux Concerts populaires? la Société du Conser-

vatoire sera-t-elle plus hospitalière au mort qu'elle ne l'était au vivant ?

Peut-être un de ces jours reviendra-t-elle à cette bonne idée qu'elle avait eue d'exécuter la seconde moitié du troisième acte des *Troyens*, qui est chef-d'œuvre à chaque page, et qui fut jugée telle par le grand public du théâtre, même au sortir de l'ennui des premiers actes et au milieu d'un mécompte total. Les opposants les plus déterminés restaient désarmés et criaient *bis* au septuor. Quand la Société du Conservatoire voudra bien donner ce septuor, on s'assurera de nouveau qu'il mérite d'être joué aussi bien que la marche du *Lohengrin* ou le chœur des pèlerins du *Tannhauser*. On verra de même que le duo de Didon et d'Énée dispute au duo féminin de *Béatrice et Bénédict* l'honneur d'être le plus admirable *nocturne* qui ait jamais été écrit en musique.

Et la seconde partie de l'*Enfance du Christ*, si belle et si suave d'un bout à l'autre, et telles pages qu'on pourrait détacher du *Te Deum*, du *Requiem*, de la Symphonie fantastique, et la marche si délicieusement féerique de la *Reine Mab*, et l'andante du balcon de *Roméo et Juliette*, et le finale majestueux du même ouvrage, et la mélodie avec orchestre de la *Captive*, et la marche hongroise, et tant d'autres beaux fragments que je pourrais citer !...

Oui, nous croyons fermement que le jour de justice viendra pour Berlioz et pour l'école symphonique française, mais nous ne comptons ni sur la Société du Conservatoire ni sur les Concerts populaires.

Il faudrait une institution spéciale de concerts français, et pour la fonder un homme aussi opiniâtre que M. Pasdeloup avec une aussi grande autorité ar-

tistique que Habeneck. Qui sera et quand viendra cet homme? Il n'y a pas à le prédire; mais c'est alors seulement que les œuvres de Berlioz seront appelées à un examen suprême, alors que s'en feront définitivement le classement et le triage, alors enfin que la valeur de son génie se trouvera fixée avec une précision absolue. En attendant, on peut l'affirmer très-grande d'après le souvenir des quelques auditions qui nous furent données à de longs intervalles, ou d'après l'impression de la lecture, si incomplète et si inanimée qu'elle soit.

Si nous voulions résumer en quelques lignes toute notre opinion sur Berlioz, nous dirions que le génie garde toujours son efficace et sait rayonner même à travers la matière ingrate et malgré ses propres imperfections, tandis que la médiocrité, même employant les moyens les plus sûrs, n'est sûre que d'être médiocre.

Si la muse de Berlioz est trop peu humaine, trop peu attentive à plaire, trop peu souple ou trop exclusive pour user de toutes les ressources légitimes de la musique et du drame musical, en revanche, elle a quelque chose qui la distingue singulièrement dans une époque comme la nôtre : c'est la noblesse de l'inspiration, la préoccupation de faire de l'art autre chose qu'une amusette, de le tourner vers l'idéal et le grandiose.

Le plus grand malheur de Berlioz avait toujours été cette imployable et abrupte fierté du haut de laquelle il repoussait les expédients vulgaires du succès et maintenait fort et ferme en face des exigences de métier ce qu'il croyait être la vérité. Une telle foi, même

quand elle s'égare, est un assez admirable défaut, qui devait assurer le respect à l'auteur des *Troyens*.

« Pas un instant, disait Théophile Gautier dans le feuilleton magnifique qu'il lui dédia le lendemain de sa mort, pas un seul instant Berlioz n'écouta ce lâche tentateur qui se penche aux heures mauvaises sur le fauteuil de l'artiste, et lui souffle à l'oreille des conseils prudents... S'il fut un grand génie, on peut le discuter encore, — le monde est livré aux controverses, — mais nul ne penserait à nier qu'il fut un grand caractère. »

Avec son esprit d'initiative, ses hardiesses subversives, ses obstinations, ses luttes fatales, puis ses doutes ou du moins ses réserves et ses désaveux, ses retours singuliers et finalement son épopée troyenne, étrange amalgame de Virgile et de Shakespeare, de Gluck et de Weber, de tradition renouée et de romantisme endurci, il personnifie mieux que nul autre la crise traversée en ce moment par la musique.

Quelle que soit la place définitive que l'avenir lui assigne, cette place ne peut manquer d'être assez haute et très en vue. Les plus contestés ne sont pas les moins fameux. On jouera plus ou moins les œuvres de Berlioz, mais dès aujourd'hui l'on doit saluer en lui une des figures d'artistes les plus attachantes de notre XIXe siècle, si pauvre en talents parfaits, si riche en génies manqués.

# CHAPITRE XI

## FÉLICIEN DAVID
## L'ORIENTALISME EN MUSIQUE

### I

Le sous-titre que je viens d'écrire n'a jamais annoncé une nationalité musicale, mais une préoccupation spéciale, une velléité de nos artistes. La musique orientale n'existe qu'à l'état populaire, et ce n'est pas sans peine que les musiciens voyageurs arrivent à deviner ce qu'elle peut contenir de poésie légitime à travers les sonorités grinçantes et mal accordées des instruments ou la vocalisation gutturale des chanteurs de ces contrées.

Qu'il fût possible de tirer une civilisation musicale de ces éléments qui dorment ou végètent, je consens à l'imaginer, à le croire, mais il n'y a rien de tel à attendre des Orientaux eux-mêmes. Quant aux artistes d'Europe, je ne suppose pas qu'il s'en trouve un pour entreprendre ce travail de civilisation factice.

L'orientalisme ne sera toujours qu'un art curieux et

plus ou moins arbitraire de nuancer notre musique, de façon à suggérer à l'auditeur une idée de ces régions lointaines, ensoleillées, parfumées, chaudement pittoresques. Les plus consciencieux étudient les mélopées arabes, comme l'a fait expressément M. Salvator Daniel, et comme l'ont essayé MM. Félicien David et Reyer, mais pour quelques mélodies seulement : — les auteurs du *Désert* et du *Sélam* ont surtout procédé par voie d'*impressions de voyage*, s'inspirant directement du paysage et des scènes de la vie locale : le premier en Égypte, et le second en Algérie.

Pour d'autres enfin, l'orientalisme est une pure et vive intuition de l'esprit. Tout d'abord, quoi de plus oriental dans notre littérature que... les *Orientales* de Victor Hugo? On a pu y relever maint détail apocryphe; mais il s'agit d'art ici, et non de relation scientifique, d'expertise, de cadastre... Un musicien, un poëte sont plus aptes à nous donner en huit mesures ou en huit vers la sensation de l'Orient qu'un commissaire-priseur en voyage.

Je dirai plus. Toutes les imaginations de poëtes et d'artistes ne sont pas également propres à ressentir et à exprimer le lointain, l'exotique. Lamartine, par exemple, voyageant en Syrie et en Palestine et notant ses pensées au jour le jour, était moins orientaliste que Victor Hugo, évoquant l'Orient dans son cabinet de la place Royale par on ne sait quelles fantasmagories de l'intellect. Et pourquoi? Parce que Lamartine était une de ces natures subjectives pénétrées d'elles-mêmes, qui ne demandent au monde extérieur que des prétextes sommaires pour penser au-dessus, pour rêver à côté. Lamartine est passé en Orient, mais

l'Orient a été vu par Théophile Gautier, et la double vue de Hugo suppléait à tout.

Gœthe a eu pareillement l'intuition de l'Orient. Il excellait à ces pastiches inspirés. Les littératures les plus éloignées par l'espace ou par le temps avaient pour lui des séductions aussi vives que les événements ambiants de la vie réelle ou que les légendes nationales. Son génie poétique se faisait tout moyen âge dans la *Chanson du roi de Thulé* ou dans le drame de *Gœtz de Berlichingen*, tout grec dans l'*Iphigénie en Tauride*, et aussi tout oriental dans le *Divan*, dans le *Dieu et la Bayadère*...

Faut-il rappeler l'orientalisme pour rire, ravissamment faux, dont nos arrière-grand'tantes se sont délectées au XVIIIe siècle, celui des contes de Voltaire, de Diderot, de Crébillon fils, et voulez-vous savoir quel en serait l'équivalent musical? Demandez-le à Auber, qui est de ce temps-là, nous l'avons dit. Il s'était pris sur le tard d'une velléité particulière pour l'orientalisme, velléité mal assouvie dans la *Circassienne*, la *Fiancée du Roi de Garbe*, et qui devait mieux lui réussir dans le *Premier jour de bonheur*. L'élément indien y est représenté par une troupe de bayadères qui s'en vont d'un camp à l'autre, dansant, chantant, et puis quêtant pour les frais du culte de leur dieu Indra ; cette congrégation de danseuses fait rêver à un couvent de visitandines en rupture de cloître et de vœux; et, comme on sait que les vraies bayadères ne sont ni des vestales ni des nonnains fiancées à un dieu jaloux, on se demande à quoi riment les plaisanteries du livret. Voilà la tradition de Crébillon fils. Elle a tout au moins ins-

piré à Auber les stances, aujourd'hui populaires, de Djelma, que je ne donne pas d'ailleurs comme un type transcendant.

L'expression vraiment idéale de cet orientalisme qui n'en est pas, on peut l'admirer dans *l'Enlèvement au sérail*, dans la jolie *Marche turque*, de Mozart, peut-être aussi à quelques pages d'*Oberon*.

Ne dirons-nous rien des *Ruines d'Athènes*, de la superbe *Marche turque* et du vertigineux chœur des derviches? Pas plus que Gœthe et que Hugo, Beethoven n'était allé en Orient, et pourtant quelle puissante vérité dans la fantaisie! Schubert a mis en musique la *Zuléika* de Gœthe et quelques poésies du *Divan*, mais sans chercher un style autre que celui de ses autres *lieder*. Schumann s'en préoccupa davantage, mais si les efforts d'originalité sont énormes, il ne m'a pas paru, quand j'écoutais le *Paradis et la Péri*, que le sentiment de l'Orient s'en dégageât bien nettement.

Il est au contraire très-brillant et très-puissant dans les derniers actes de l'*Africaine*, ainsi que nous l'avons dit; — très-curieux aussi, et tour à tour suave ou véhément dans la *Statue*, de M. Ernest Reyer... mais la carrière est encore longue devant ce dernier, et l'occasion se retrouvera plus tard d'apprécier son talent. Ne tardons pas davantage à parler du charmant musicien qui est l'orientaliste par excellence, celui pour qui le titre et la charge furent créés dans le royaume de la musique.

Ce lui fut du premier coup toute une gloire, — en attendant que cela devînt, et pour longtemps, une obsession, une servitude : — je ne vois pas que les

*Orientales* mêmes eussent fait, en leur première heure, une explosion semblable. Ce fut comme ces levers de soleil qui font passer brusquement de la nuit au jour les habitants des régions tropicales et dont il a précisément donné l'expression symphonique au commencement de la troisième partie du *Désert*.

Le curieux roman qui forme le premier chapitre de la biographie de Félicien David a été souvent conté ; il nous suffit de rappeler en quelques lignes qu'à peine au sortir du Conservatoire, il était entré en religion chez les saint-simoniens, dont il fut en quelque façon le maître de chapelle et le protopsalte. Sa musique d'alors était aimable, mais sans originalité bien marquée. Lors de la dispersion de l'ordre par autorité de justice, Félicien David fut un des pèlerins de l'Orient. Plus heureux que la plupart de ses compagnons, qui perdirent leurs dernières illusions sur les routes de Syrie et le long du Nil, il y trouva le génie.

Si la partition du *Désert* n'était pas précisément dans sa valise, il rapportait des impressions ineffaçables dans l'âme. Ce soleil et ce ciel bleu, il les avait eus dans les yeux ; ces harmonies et ces parfums d'une nature exotique, il s'en était pénétré ; ils s'étaient si parfaitement assimilés à son imagination qu'ils étaient devenus pour lui l'inspiration même. N'eût-il écrit que le *Désert*, il demeurait à jamais un rare et grand artiste.

Du jour au lendemain il se vit proclamé tel en 1844. La singularité d'une œuvre venue de si loin frappa vivement les esprits et servit plus le jeune maître que n'aurait pu faire une œuvre tout sottement conçue en France. Le moment d'ailleurs était favorable aux originaux ; et, tout au rebours de ce que nous croyons

le vrai principe, on voyait alors plus volontiers l'originalité dans l'exotique ou l'archaïque, dans le lointain des années ou des distances. De même qu'on eût donné toute l'ancienne littérature nationale pour deux drames de Shakespeare et trois poëmes de Byron, on aimait à célébrer tous les siècles et tous les pays, hormis le siècle présent et la nature française. Berlioz, par exemple, eût été plus flatté d'être né dans la lune que dans le département de l'Isère.

Après le moyen âge, rien n'était plus à la mode que l'Orient. Victor Hugo et Théophile Gautier en avaient décidé la vogue en poésie, Decamps et Marilhat en peinture; Félicien David en fut le révélateur en musique.

Ce fut d'abord comme un éblouissement des oreilles; pour quelques-uns même, il fallait que ce fût une berlue, car ils déclarèrent ce pauvre Beethoven égalé, sinon surpassé; comme il avait l'honneur d'être étranger, et qu'il n'était révélé que depuis peu en France, on ne pouvait le traiter de « polisson, » ainsi qu'on faisait de Racine, mais son prestige avait terriblement pâli en un soir.

M. Félicien David, qui est fort modeste, n'y pouvait rien. A notre avis, il n'y avait pas même à le rapprocher des maîtres classiques de la symphonie. Aucune tradition ne le relie à eux; il ne procède que de lui-même; il est remonté directement aux harmonies et aux mélodies de la nature. Là était sa force comme aussi sa faiblesse. Il avait ainsi rencontré un coin de génie qui lui appartient en propre; mais il restait loin des développements puissants et complets de l'art des vieux maîtres. Il était trop exclusivement mélodique

pour être un grand symphoniste dans le sens que les Allemands ont imposé à ce mot. Tous les moyens qu'il employait étaient choisis, et la mise en œuvre en était exquise, mais ces moyens étaient peu variés, et le style n'était, si je puis dire, que de moyenne envergure.

Et puis quelle place, en définitive, prétendrait occuper l'orientalisme dans le monde de l'art? N'est-ce pas une exception, une spécialité? on peut y être grand artiste, on ne peut pas y devenir un maître, suivant l'acception propre et générique du mot. Pour être une *domination* dans l'art, et faire école, il faut prendre l'inspiration dans les sentiments universels du cœur humain et dans les impressions les plus générales de la nature. Voilà la véritable « maîtrise, » comme disait Montaigne, et la suprême source de la fécondité. Après avoir fait la Symphonie héroïque, on peut faire encore la Symphonie en *ut mineur* et la Pastorale : ce sont les développements constants et inépuisables d'un même art. Mais quand on a fait le *Désert*, on ne saurait le recommencer indéfiniment. Si curieuse et saisissante que soit la nature qui nous est décrite dans ce chef-d'œuvre pittoresque, ce n'est toujours pour nous, Européens, qu'une nature spéciale, et non le grand paysage exprimé par Beethoven et par Haydn, l'équivalent des paysages de Poussin et de Claude Lorrain, lesquels sont encore de la peinture d'histoire.

Mais, à le prendre tel qu'il était, l'auteur du *Désert* n'était pas moins un créateur. Ce naturalisme délicat et profond, cette poésie à la fois intime et immense, ce sensualisme vague et idéal, étaient choses nou-

velles en musique. Il apportait une nuance de génie que n'avaient pas connue ses plus illustres devanciers. Personne n'avait écouté ainsi la nature et noté en ce sens la rêverie personnelle.

Loin de chercher à accumuler, à compliquer les ressources de la civilisation musicale, il se plaît aux moyens les plus simples, seulement cette simplicité est nouvelle. D'ordinaire il fait sa mélodie courte pour la faire plus suave; il la cisèle très-petite pour y mettre une quintessence plus exquise. Il a recueilli à l'état brut et natif la chanson populaire, premier vagissement de l'art enfant, et il s'est ingénié à lui donner une forme pure, idéale, tout en prenant soin de ne point l'agrandir et de lui garder son parfum naïf et bizarre.

Ce qu'il a fait des sonorités de l'orchestre est inouï; il déguise si bien les instruments les plus connus que par moments l'oreille ne sait pas à quel timbre elle a affaire. Parfois il estompe l'orchestre, efface les tonalités, et ramène tout ce que la musique a de plus savant et de plus perfectionné à des effets de sonorité vague qui font rêver aux murmures mystérieux de la nature.

Il s'est réservé un domaine à lui : les horizons lointains, l'azur immense et limpide, la brise alourdie de parfums; et plus volontiers que le plein soleil, l'aurore, les crépuscules, ou ces jours bleuâtres, lactés, qui servent de nuits aux chaudes latitudes; — enfin, pour ce qui est des sentiments humains, le rêve, l'extase, ou bien la grâce naïve et semi-barbare, le sourire voilé, la chanson de l'enfant, la contemplation ingénue et la mélancolie, — non celle du Nord, plus ou moins brumeuse, agitée, pénible, mais la mélancolie méri-

dionale, faite de nonchalance, qui regrette ou attend la volupté... Quand l'énergie intervient, c'est pour exprimer des sentiments simples avec une carrure loyale.

## II

Tel est le fond de ce talent, et l'on sait ce que les impressions du voyage d'Orient y avaient ajouté de touches brillantes et curieuses. C'est tous les ans qu'on devrait nous faire entendre l'ode-symphonie du *Désert*, mais quoique les auditions en soient plus intermittentes, il est peu de gens qui ne la connaissent, et qui, l'ayant une fois connue, n'aient toujours présente à l'esprit l'impression du prélude, si court et pourtant grandiose, si simple et pourtant si étrange; puis la marche de la caravane éveillant de loin et animant ces solitudes, approchant de son pas cadencé, jusqu'à ce que le chœur solennel et brillant éclate au plus près; ensuite la halte; les stances à la Nuit, d'un sentiment ineffable et d'une poésie toute neuve; puis cet autre nocturne, dont la monotonie a tant de charme, et dont la reprise chorale à l'unisson n'est jamais attendue; enfin la danse d'almées, naïve et raffinée, avec ses imitations et contre-sujets ravissants; et le chant du muezzin dont les touristes revenus d'Orient avouent reconnaître les subtiles bizarreries.

Encore aujourd'hui que cela est nouveau! comme on comprend que la première surprise ait poussé jusqu'à l'engouement! Mais c'est l'ordinaire des engouements d'avoir des lendemains difficiles. Félicien

David pouvait avoir le sort de Marilhat qui, avec un rare talent, ne fut toujours qu'un spécialiste. Decamps lui aussi avait commencé par l'Orient, mais bientôt, excédé de l'obstination des amateurs à lui redemander des Patrouilles turques, des Écoles turques, des Corps de garde turcs, il leur offrit, en manière de nique, des singes cuisiniers, des singes violonistes, des singes amateurs de tableaux ; en même temps il passait à la peinture d'histoire et brossait de main de maître la *Défaite des Cimbres* et la *Bataille de Clermont.*

Félicien David tenta aussi de s'ouvrir d'autres voies. Il passa à l'oratorio. *Moïse au Sinaï* et l'*Éden* lui ont sans doute coûté plus de peine que le *Désert*, parce qu'il y cherche une certaine combinaison de son tempérament propre avec le style des classiques du genre. *Moïse* et l'*Éden* ont échoué devant le public ; mais ces deux *écoles* n'ont pas été perdues pour l'auteur, qui en est sorti certainement meilleur musicien, je veux dire plus fort praticien de musique. Il y a par exemple un finale de *Moïse* magistralement traité.

Il fut plus heureux, en 1847, avec l'ode-symphonie de *Christophe Colomb* dont la quatrième partie fut presque toute redemandée par l'auditoire, page par page; c'est qu'elle est consacrée à la description du Nouveau Monde et que le musicien possédait en imagination la gaieté naïve des sauvages et les harmonies d'une nature vierge. Sans être jamais allé en ces contrées, il a su nous en donner mieux la sensation que Chateaubriand avec sa prose ampoulée et sa rhétorique chargée de couleurs. Comparez seulement le passage d'*Atala* où se trouve le discours de la mère indienne au tombeau aérien de son nouveau-né,

comparez-le à l'impression que laisse la délicieuse mélodie de F. David, et vous verrez où est le sentiment sincère et vrai. D'ailleurs tout est bien venu dans cette dernière partie de l'œuvre, depuis l'introduction instrumentale qui nous apporte, comme en une bouffée de brise, les chants d'oiseaux et les aromes de la terre nouvelle, jusqu'au dernier chœur triomphal des compagnons de Christophe Colomb, morceau d'un style large et cordial qui rappelle la manière de Handel.

Très-recherché et même précieux dans la demi-teinte, Félicien David s'élève aux effets de grandeur par la carrure et la simplicité. On pourrait citer dans les parties précédentes de l'ode-symphonie l'adorable petite chanson du mousse, le chœur des sirènes, peut-être aussi la symphoniette du départ, dont les fanfares et les détonations ne manquent pas de grandeur; mais les airs et les duo pseudo-dramatiques sont trop faibles, et nous ne les mentionnons que parce qu'on y surprend les premières velléités de F. David vers la musique de théâtre.

Il devait y arriver et il y débuta par un beau succès, qui du même coup commençait la fortune du Théâtre-Lyrique, alors de création nouvelle et peu favorisé du sort en ses premières tentatives. Tout ce qui est indien dans la *Perle du Brésil*, tout ce qui est pittoresque et de fantaisie a une rare valeur : ainsi le *Rêve des Matelots*, qui sert d'introduction au troisième acte, et où l'on retrouve tous les effets curieux et doux de ses odes-symphonies ; ainsi la chanson du *Mysoli*, et cette ballade d'une sauvagerie si charmante que chante Zora, au premier acte, puis à la fin de l'ouvrage, et autour de laquelle le musicien a su évoquer les échos profonds et bizarres des forêts vierges et des savanes.

C'était un élément nouveau qui pénétrait au théâtre; on s'aperçut que le public populaire ne serait pas aussi réfractaire qu'on eût pensé à la poésie. Après cela *Oberon* et *Faust* pouvaient venir.

Il est certain que le duo de Zora et de Lorenz est une belle chose, et que l'allegro surtout est plein d'âme et de mouvement; il est certain qu'il y a bien de la puissance dans l'orage du deuxième acte; enfin, qu'il y a de l'énergie, de la grandeur dans le chant de guerre, et que l'invocation religieuse qui l'interrompt; *O Patrie!* est d'un bel effet. Mais tout ce qui est du drame proprement dit est pourtant moins heureux en somme; le plus souvent l'inspiration y devient tout à coup trop facile, pour ne pas dire banale.

On y remarquait aussi l'apparition de certains motifs et de certaines formes à l'italienne que le compositeur a jugé nécessaire de mêler à sa manière habituelle. Cette influence italienne fut plus sensible encore dans *Herculanum*, qui demeure, même après *Lalla-Roukh*, son œuvre la plus habilement appropriée au goût du public des théâtres. Là, ce n'est presque plus du tout le Félicien David du *Désert*, mais une sorte de Verdi féminin, avec moins de nerf dramatique, avec plus de grâce et un soin plus délicat du style. On pouvait constater en un mot, non sans regret, que le maître, en voulant étendre son talent et en augmenter les ressources, l'avait vulgarisé par endroits.

Bien que cet *Herculanum* ait été le plus franc succès de l'Opéra, entre le *Prophète* et l'*Africaine*, et que le succès fût en effet légitimé par bon nombre de pages brillantes, je ne m'y arrête pas autrement... Je suis pressé d'arriver à *Lalla-Roukh* où le Félicien David des meilleurs jours s'est enfin retrouvé.

Il n'y eut là-dessus qu'une voix le soir où *Lalla-Roukh* fut présentée au public; on tombait d'accord qu'il n'avait jamais été plus maître des ressources de son art. Les mélodies de l'ode-symphonie de 1844 auraient courte haleine auprès de ces cantilènes longuement filées d'un seul jet. Et l'orchestration, quand l'avait-il eue plus vive, plus souple, plus finement ouvrée? C'est proprement de l'essence de musique. On a souvent comparé l'instrumentation à une palette; je crois que le mot « cassolette » serait ici plus juste; tous les parfums d'Orient respirent dans cet orchestre. Ne nous plaignons pas du mol enivrement qui par instant s'en exhale; c'est là précisément ce qui fait de cette œuvre une chose unique et sans seconde.

Quoiqu'il n'ait pas visité l'Inde, j'ose dire que Félicien David était prédestiné à chanter le pays des saphirs et des arbres odorants, les amours du rossignol et de la rose, les délices de la vallée de Kachemyr, paradis de l'Hindoustan. La Syrie et l'Arabie, avec leurs races d'hommes graves et leurs âpres aspects, n'avaient dû le séduire qu'à demi, et il avait pris soin de ne les admirer qu'à certaines heures. En rêve, il doit préférer la jungle peuplée de bengalis aux steppes de sable de l'Égypte et de l'Asie-Mineure.

Si Lalla-Roukh, la belle et noble fille d'Aurung-Zeb, est admise par la postérité à prendre place parmi les types immortels auxquels l'art prête une existence idéale, elle le devra bien plus à la musique de David, qu'à la phraséologie affectée et musquée de celui qu'on nommait la bouquetière de l'Orient, du petit poëte dandy Thomas Moore.

L'incantation commence dès la première phrase de l'ouverture. On dirait un muezzin mystérieux qui nous appelle et nous transporte vers un monde lointain. Le chœur : « C'est ici le pays des roses... » est plein de grâce. La romance de *Lalla-Roukh* n'est rien moins qu'une béatitude musicale. Quant au ballet, il se classe entre la danse d'almées du *Désert* et la brillante bacchanale d'*Herculanum*. Voici les bayadères qui viennent, encore engourdies de sommeil; elles se frottent les yeux avec un sourire boudeur et s'étirent gracieusement; leurs corps ondulent en torsions voluptueuses tandis que le hautbois leur joue une mélodie langoureuse et naïve. La musique redouble de langueur pour le pas-solo de la première almée. Ainsi se pâmait amoureusement la Sulamite : *Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo*. Ces langueurs se dissipent pourtant aux bruissements du tympanon, aux éclats de rire argentins de la flûte, et l'essaim des almées bondit plus gaiement sur l'allegro final.

L'air de Noureddin est encore une petite merveille ; la deuxième stance est accompagnée par un contre-sujet en pizzicato qui rappelle heureusement la fameuse mandoline de la sérénade de *Don Juan ;* mais l'idée la plus heureuse du morceau, c'est la chute finale, lorsque le chant, développé longuement dans le mode mineur, s'en vient se poser et s'épanouir sur l'accord majeur à peine préparé, à ces mots : *Ma maîtresse est venue ici... Ma maîtresse est devant mes yeux.*

Le quatuor est dans la coupe italienne, mais avec une orchestration délicate et colorée qui est bien signée Félicien David. — On faisait toujours *bisser* les couplets de Mirza, qui sont ce qu'il y a de plus gai, non de plus distingué dans la partition.

Le duo d'amour qui commence le finale est le morceau capital de l'ouvrage. — Lalla-Roukh entr'ouvre les rideaux de sa tente pour respirer la fraîcheur de la nuit. Le premier motif : *La nuit, en déployant ses ailes...* est tout imprégné d'une poésie enivrante. Le second, qu'elle chante du fond de la scène : *Charmante vallée...* est d'un dessin un peu vague : ce sont des soupirs, plutôt qu'un chant ; mais quel orchestre ! Toutes les délices d'une nuit indienne, les murmures de la nature assoupie, les frissons de la feuillée, les bruissements des roseaux, les aromes des fleurs se mêlent et se fondent dans ce tissu mélodieux ; la clarinette y sème, çà et là, une note tremblée d'un effet indicible, tintement mélancolique, appels amoureux de Bulbul à la Rose endormie. — L'allegro avec son style italien vient malencontreusement rompre le charme. — La ronde des serviteurs que l'adroit Noureddin a grisés et qui s'en vont trébuchants, bredouillants, et entremêlant dans leur trouble deux motifs différents : *Veillons! surveillons ce trésor.— Ah! le bon vin! l'excellent vin!...* ce chœur est d'un effet charmant à la scène ; puis, on entend dans le lointain le refrain moqueur de Mirza, qui brode de fines vocalises sur le fond gris et douteux de la ronde qui s'éloigne. Ce finale n'a qu'un malheur, c'est qu'il rappelle par plusieurs points celui du premier acte d'*Oberon*, un des chefs-d'œuvre de la musique théâtrale.

A partir du second acte, la musique change de caractère : soit parti pris pour varier, soit précipitation dans le travail, l'auteur a négligé cette *couleur locale* qu'il avait prodiguée jusque-là. Un auditeur qui serait aveugle serait en droit de croire que l'action s'est

transportée en Toscane ou en Provence. Cette réserve faite, il faut pourtant admirer et l'air de Lalla-Roukh, et le nocturne aux ondulations paisibles, où les deux voix féminines enlacées l'une à l'autre suivent leur double cantilène d'un mouvement toujours égal et ami. Le chœur des suivantes rappelle l'ingénuité gracieuse de certains petits chœurs de Gluck. L'air de la basse-taille est d'un bon accent et d'une bonne allure; la barcarolle de Noureddin, aussi peu orientale que possible, ne se fait pas moins écouter. Puis il y a un assez laborieux duo d'amour à décompter, pour arriver à la marche triomphale qui clôt dignement la partition.

Ceux qui l'ont entendue de rencontre à l'Opéra-Comique pourront juger qu'il y a quelque chose à rabattre de nos admirations : c'est que l'orchestre, en l'état d'appauvrissement où on l'a laissé tomber, n'est pas tous les jours digne d'un théâtre impérial. Et de toute façon, cet orientalisme fait disparate au milieu du répertoire habituel de la maison de Favart, de Boïeldieu et d'Auber. Il y a deux ouvrages que l'Opéra-Comique devrait rendre à l'Opéra : le *Joseph*, de Méhul, trop constamment grave, et *Lalla-Roukh*, trop exclusivement poétique.

## III

Je ne parlerais même pas du dernier opéra-comique de Félicien David, *le Saphir*, s'il ne constituait pas un énorme malentendu qu'il importe de ne jamais revoir. Vous savez ce mot du plus spirituel, du plus fécond, du plus vieux et du plus jeune de nos compositeurs sur Félicien David : « Je voudrais le voir descendre de

son chameau. » Il en était bien descendu, cette fois! il avait dit adieu aux caravanes du *Désert*, aux sauvages de *Christophe Colomb*, au Brésil, à ses perles vivantes et à ses mysolis, à l'*Éden*, au *Sinaï*, aux pompes orientales qui se mêlaient encore à la légende chrétienne d'*Herculanum*, au paradis indien de *Lalla-Roukh!*

C'était un véritable *imbroglio* d'opéra-comique, avec de beaux gentilshommes, vêtus du pourpoint, coiffés de la toque à panache, avec de belles dames et demoiselles, très-élégantes, très-raffinées, rompues aux manéges de la coquetterie. Le sujet, une comédie de Shakespeare, avait été soigneusement expurgé de toute poésie et de tout caprice et ramené rigoureusement au cadre consacré, aux procédés traditionnels, aux *effets sûrs* du théâtre de Planart et de Scribe. Ce livret très-habile, très-amusant, très-scénique, devait fatalement *désinspirer* le musicien.

Qu'importe qu'il eût réussi une chanson de locandière et un quatuor d'intrigue, si tout le reste était faible? La conquête était négative.

Rien qui déplût absolument, rien qui fût très-reprochable, — seulement le charmant génie du maître avait perdu ce je ne sais quoi qui est le duvet pour le fruit, le pollen pour la fleur, et pour le papillon la poussière nacrée des ailes. Que de longueurs et d'alanguissements! quelle monotonie dans les procédés (la moitié de la partition est rhythmée en *six-huit*)! Et ces vocalises à l'italienne qui viennent se poser si gauchement à la fin de quelques airs!... Outre que M. Félicien David ne les ajuste pas très-coquettement, ces sortes de panaches de virtuosité qui seyent à la toilette des cavatines ne vont pas au genre de

beauté de ses cantilènes. Enfin tels accompagnements n'étaient guère plus fournis, tels motifs n'étaient guère plus cherchés, que l'ordinaire de la musique d'album.

Mais aussi n'était-ce pas tendre un piége à la bonne foi de l'auteur du *Désert*, que de lui demander des couplets délurés dans cet esprit : « En galant chevalier, — je veux jurer aux belles — des amours éternelles, etc., etc. » — ou des chansons bouffonnes où s'entrechoquent les rimes burlesques comme roc, troc, coq..., ou des chœurs de soudards, ou des caquetages de filles d'auberge, ou des quiproquos de bal !... Ces choses-là mettent en verve d'autres musiciens doués en ce sens, et ceux-là ne feraient ni le *Désert*, ni *Lalla-Roukh ;* mais quand on est Félicien David, on reste Félicien David, et l'on ne se laisse pas induire en des infériorités gratuites.

On ne devrait jamais lui mettre en mains que des livrets où il y eût large place et fréquent prétexte à tous ces éléments de naturalisme poétique, de sentimentalité intime et délicate qui lui portent bonheur presque à coup sûr, en dehors desquels il n'a eu que des rencontres bien rares de talent. Il lui faut en un mot des « livrets » qui méritent le nom de « poëmes. » Dans le *Saphir* c'était comme une gageure de le faire sortir de son caractère et de lui refuser tout ce qu'il aime.

Par ailleurs nous avions trouvé très-raisonnable en soi cette idée de lui offrir un sujet français. Ceux-là lui font moins un compliment qu'une injure qui voudraient le renvoyer toujours chercher l'inspiration à mille lieues, aux antipodes : je tiens qu'il eût pu la puiser aussi bien dans le sein inépuisable et nourricier de la mère-patrie. C'est précisément à la dernière au-

dition qui fut donnée du *Désert*, que cette idée me revint avec le plus d'insistance.

Cette musique est-elle donc si exclusivement orientale? me disais-je. Les longues tenues et les vagues frémissements de l'orchestre sont-ils inséparables de l'idée du désert? n'expriment-ils pas ce chant mystérieux de la nature que l'homme entend partout où il va rêver dans la solitude? Ce *Lever du soleil* n'a-t-il pu être observé qu'en Orient? Le soleil se lève-t-il autrement derrière les Alpes pour inonder de lumière la plaine du Comtat-Venaissin? Y aurait-il beaucoup à changer à la petite symphonie du *Simoun* pour pouvoir l'intituler le *Mistral?*

Allons plus loin : la nature que Félicien David se plaît à peindre est plutôt douce et souriante ; est-ce là, vraiment, l'impression qui doit résulter de l'aspect dur et aride d'un désert, de ce ciel et de ce soleil implacables de la Syrie? Est-ce dans les steppes de sable que notre musicien avait pu recueillir ces poétiques émanations dont son génie est toujours embaumé? Ne serait-ce pas plutôt sur les bords de la Durance, quand les vallons de Vaucluse, au printemps, blanchissent sous la moisson de fleurs des amandiers? J'ai toujours pensé que le sujet de *Mireille* lui eût été très-favorable.

Certes, il y a dans l'ode-symphonie des traits qui appartiennent à la nature orientale ; il faut bien qu'il en soit ainsi, puisque l'auteur, en écrivant, y songeait expressément. Mais je nie que deux ans de voyages aient pu prévaloir sur les impressions profondes et ineffaçables de l'enfance et de la jeunesse ; et, en fait, je trouve qu'à l'exception de quelques détails empreints de couleur orientale, l'ensemble et le fond de ce natu-

ralisme charmant éveillent plutôt l'image d'un climat tempéré que celle d'un climat torride et excessif comme celui du désert asiatique.

Je ne veux pas tirer avantage de ce que l'Orient n'a jamais connu l'harmonie, fruit tardif de la civilisation musicale, pour insinuer que les chœurs ne sont pas d'un orientalisme authentique. Mais continuant l'enquête on trouverait que ces courtes et naïves mélodies dont le *Désert* et *Christophe Colomb* sont parsemés, toutes ces petites phrases, vagues et bizarres dans leurs dessins, flottant volontiers entre tons et modes, évitant d'accuser la sensible et d'aboutir à la tonique, nous trouverions, dis-je, que tout cela n'est autre chose que l'idéalisation de la musique populaire.

Prenez, je vous prie, la rêverie nocturne du *Désert*, ainsi que la chanson de la mère indienne dans *Christophe Colomb;* rapprochez-les de cet air populaire d'Auvergne sur lequel Chateaubriand a mis des vers de sa façon :

Combien j'ai douce souvenance...

et dites-moi si les trois mélodies ne sont pas sœurs. — Il est permis de douter que le thème si naïvement joyeux du chœur des sauvages, dans la dernière partie de *Colomb*, soit venu en droite ligne des rives de l'Orénoque, où l'auteur n'est jamais allé ; il ne perdrait rien pour moi de sa saveur et de sa grâce, si l'on avouait qu'il a pu être dansé sur le pont d'Avignon avec l'accompagnement du tambourin et les naïves fioritures du galoubet.

J'ai eu souvent la bonne fortune d'entendre un compatriote de M. Félicien David, un savant et profond

critique, excellent musicien par surcroît, feu Joseph d'Ortigue, des *Débats*, jouer au piano des noëls de Saboly et des chansons contadines qui avaient un air de famille avec les inspirations mélodiques de l'auteur de *Christophe Colomb* et du *Désert*.

Loin de moi l'idée de vouloir interpréter les œuvres du maître autrement qu'il ne les a conçues, encore moins troubler le plaisir pur qu'on y trouve, j'y perdrais tout le premier; mais cela me fâche un peu de voir un de nos plus charmants génies victime de son premier succès, condamné à perpétuité, de par l'étiquette de sa première œuvre, au turban et aux babouches. Il n'est pas si levantin, si musulman, Dieu merci, qu'il en a l'air et qu'il le croit peut-être : en y regardant mieux, on découvre en lui un troubadour de Provence, qu'il y aurait plaisir à rapatrier.

Je suppose que M. Félicien David, fatigué du tumulte parisien et des opéras ou opéras-comiques qu'on lui donne à faire, et pour lesquels on l'oblige à violenter son génie poétique et rêveur, je suppose que M. Félicien David éprouve un jour le besoin d'aller se retremper pour quelque temps dans l'air natal. Il me semble qu'il reconnaîtrait dans ces paysages riants et parfumés de Vaucluse, dans ces échos ingénus, dans ces horizons simples et poétiques, les premiers, les vrais inspirateurs de sa muse, qu'il avait méconnus, l'ingrat. Et, qui sait? au milieu de ces impressions et de ces souvenirs, peut-être se sentirait-il tenté d'écrire pour le pays où il est né la plus sincère et la plus heureuse de ses œuvres.

# CHAPITRE XII

## L'OPÉRA NATIONAL RUSSE

GLINKA. — LA VIE POUR LE TSAR.
M. SSÉROFF. — WAGNÉRISME ET NATIONALISME.
UTOPIE D'UNE AUTRE LANGUE MUSICALE.

### I

Pour peu qu'on séjourne en Russie, on est vite frappé de la vivacité du sentiment patriotique. Nous autres Occidentaux, blasés par de longs siècles d'histoire, nous ne sentons plus rien de tel, mais la Russie en est encore à la période d'adolescence, de croissance en tant que nation, comme elle en est aux ferveurs passionnées de l'émancipation, du noviciat sur bien des points de la civilisation moderne. Or c'est en quelques élans résolus qu'elle prétend réparer l'arriéré de plusieurs siècles.

Jusqu'en ces derniers temps, elle avait les Allemands pour administrateurs et pour pédagogues. En philosophie et en littérature, elle relevait à la fois de la France et de l'Allemagne. La musique lui avait été révélée par l'opéra italien et par notre opéra-comique, deux influences qui plus d'une fois s'incarnèrent en visites

personnelles : il suffit de rappeler les voyages de Paisiello, de Boïeldieu. Puis la musique de chambre et la symphonie allemande avaient tout envahi : — maintenant encore la plupart des chefs d'orchestre, des solistes et des professeurs sont de provenance germanique; la Russie musicale semble une colonie allemande.

La fièvre du nationalisme est en ce moment parvenue à sa période la plus aiguë, et pourtant il y a presque un demi-siècle déjà que Pouchkine et Gogol ont affirmé le génie russe en littérature, presque un tiers de siècle que Glinka lui donna même satisfaction en musique. Avant de noter les ambitions de l'école actuelle, disons ce qu'a fait Glinka, ce qu'il vaut.

Je n'entreprends ici rien de semblable aux séries d'articles longuement et profondément étudiés dont la vie et les œuvres de Glinka ont été l'objet de la part des principaux critiques de Saint-Pétersbourg et de Moscou : M. Sserof, M. le général Théophile Tolstoï, M. Stassof, M. Laroche...

Quant à l'article de la *Biographie universelle des musiciens*, il est assez long sans doute, mais trop quelconque : en changeant les noms de personnes et de villes ainsi que les titres des ouvrages, la notice conviendrait à peu près encore à tels artistes allemands ou français.

Il est sans doute excellent d'apprendre que Michel de Glinka naquit près de Smolensk. Mais il faut en outre se le figurer dans ce manoir provincial, écoutant avec une curiosité avide les chansons des paysans russes et les concerts des bohémiens ambulants; puis, dès qu'il eut quelques éléments de musique, s'amusant à composer, pour les voix ou pour divers instruments, des

concertos et des fantaisies sur ces mêmes motifs populaires qui, depuis plusieurs siècles peut-être, circulaient dans les campagnes, sans jamais avoir eu l'honneur d'être écrits.

Ces premières prédilections de l'enfance et de l'adolescence semblèrent s'effacer vers un certain âge, par l'effet d'études plus régulières et dans le tourbillon des années de voyage ; mais elles ne faisaient que sommeiller au fond de l'âme, et devaient s'y réveiller plus tard pour devenir un engin d'inspiration originale, inespérée.

A vingt-cinq ans, Michel de Glinka n'était qu'un homme de plaisir, grand amateur de musique à la mode, improvisant de petites romances et jouant lui-même ses pièces de piano dans les salons. Vers 1830, il entreprit le classique voyage en Italie ; et son plus grand plaisir fut d'abord de composer des fantaisies et des concertos sur les motifs favoris des opéras de Bellini et de Donizetti ; à Naples il faisait des *canzoni* pour le ténor Ivanof. Dans la fréquentation de tous ces grands artistes, la Pasta, M^me^ Mainvielle-Fodor, Rubini, il apprenait, sans presque y penser, cet art de bien écrire pour la voix qui a manqué à tant de maîtres.

Ce fut à Milan que la nostalgie finit par le prendre, et cette nostalgie était surtout musicale : blasé sur ses succès trop faciles de *maestrino*, il cessa de travailler pour le divertissement des salons milanais. Lui-même il a raconté cette conversion spontanée dans ses Mémoires. Il n'avait plus de goût que pour mettre en musique des poésies russes, ayant reconnu que le *sentimento brillante* des Italiens, cette sorte d'épanouissement sensuel au grand soleil, ne lui convien-

drait jamais. « Nous autres gens du Nord, dit-il, nous sentons autrement ; les impressions ou bien passent indifférentes, ou bien pénètrent très-profondément dans notre âme, et alors nous éprouvons soit une extase ineffable, soit une amertume infinie. L'amour même ne va jamais pour nous sans une nuance de tristesse.... » Il est bon de noter seulement que Glinka, toujours souffrant et maladif, systématise un peu trop absolument à l'égard de la mélancolie : le génie russe est tout aussi capable de joie cordiale et d'énergie, et ces cordes-là, Glinka lui-même a su plus d'une fois les faire vibrer.

Plusieurs mélodies intercalées plus tard dans la *Vie pour le Tsar* ont été écrites vers les derniers temps du séjour en Italie, mais Glinka ne pensait encore à aucun opéra. Au retour, il s'arrêta à Berlin pour prendre de sévères leçons de contre-point classique sous la direction de Dehn. Ainsi fortifié, il rentra enfin à Saint-Pétersbourg en 1836, âgé déjà de trente-deux ans.

C'était justement l'époque où Pouchkine et Gogol inauguraient l'ère de la littérature purement nationale. Glinka se confirma par là dans l'idée qu'une musique vraiment russe était possible. On avait assez longtemps subi le joug de l'opéra italien et de l'opéra-comique français, et décidément aussi la *Tombe d'Askold* ne pouvait être le dernier mot du génie national. — Nous l'avons aussi entendue, cette aimable partition de Werstovski ; elle est très-mélodique, et l'on ne peut nier qu'elle reflète quelque chose des anciennes mœurs de la Russie ; on fait bien de la jouer encore de temps à autre, mais quoiqu'elle ait précédé de quinze ans la *Vie pour le Tsar* et obtenu tout d'abord un immense

succès populaire, elle n'empêchera pas Glinka d'être considéré comme le vrai fondateur de l'opéra russe.

Nous sommes donc arrivés à l'époque décisive de la carrière de Glinka. Il est acclamé maître, et maître national dès son premier opéra, la *Vie pour le Tsar*, en 1839.

## II

L'auteur du drame lyrique s'est placé au point critique de cet immense duel de la Russie et de la Pologne qui dura plusieurs siècles et dont on ne veut plus voir aujourd'hui que le dénoûment et les épilogues. On oublie que longtemps les Polonais y eurent l'avantage, qu'ils dominèrent même en conquérants sur Moscou, jusqu'au jour où Michel Romanof, rejeton de la race de Rurik, fut élu Tsar par le peuple. Ce fut la consécration définitive de ce réveil de nationalité qui d'abord rendit la Russie à elle-même, et la mit plus tard en état de s'imposer à son tour aux voisins qui l'avaient le plus opprimée ou menacée. Il va sans dire que je reste en dehors de toute polémique possible : je m'en tiens à ce chapitre de l'histoire de Russie où le drame lyrique a pris son sujet.

Les Polonais avaient envoyé une troupe armée pour surprendre et probablement tuer le nouveau Tsar ; mais un paysan de Domnino, Ivan Soussanine, qui s'était chargé de mener les délégués polonais à la résidence de Romanof, prit soin de les égarer dans les bois et les marais, sachant bien qu'il paierait de sa vie cette audace. Pendant ce temps, le Tsar, averti,

gagnait Moscou et se mettait à la tête de l'insurrection nationale.

L'auteur du livret, M. le baron de Rosen, — officier distingué en même temps que dramaturge et poëte, qui périt il y a quelques années au Caucase, où on l'avait renvoyé soldat en punition d'un duel, — le librettiste, dis-je, n'a point cherché à construire un de ces scénarios compliqués que Meyerbeer demandait à Scribe ; il a pris simplement la donnée historique et s'est contenté de grouper quelques circonstances qui pouvaient rendre plus touchant le sacrifice de ce brave Soussanine.

Je ne m'arrêterai pas à l'ouverture de l'opéra de Glinka, morceau remarquable que la musique des chevaliers-gardes a joué plusieurs fois à Paris, lors de l'Exposition de 1867 ; elle est composée de divers motifs que nous rencontrerons à leur place dans le drame.

Le décor du premier acte représente très-fidèlement, m'a-t-on dit, l'un des sites du village de Domnino ; les moindres détails de la mise en scène et de l'action sont aussi heureusement inspirés de la vérité historique ou des mœurs nationales. Le chœur d'introduction commence par quelques phrases d'une ampleur patriarcale ; puis il continue d'un style allègre, d'un travail presque classique. Les paysans y célèbrent la récente délivrance de Moscou. Le chœur féminin y mêle un chant de bienvenue pour le retour des oiseaux printaniers, messagers d'espérance. La fille de Soussanine, Antonida, dans un cantabile du plus beau caractère, suivi d'un rondo agréable, mais d'une inspiration peut-être un peu trop *connue*, salue

à la fois le retour du printemps et celui de son fiancé le soldat Sobinine.

Survient le père de famille : comme Guillaume Tell au premier acte du chef-d'œuvre rossinien, le vieil Ivan Soussanine ne veut pas entendre parler d'amour et de fiançailles au milieu du deuil national : « Il fait sombre en Russie, dit-il ; le Kremlin est délivré, mais l'ennemi menace toujours la ville sainte. » Dans la dernière partie de ce premier acte, parmi de larges développements où domine encore ce que les vieux maîtres appelaient le style d'imitation, il faut citer le cantabile du trio (6/8, en *si* mineur) qui est une chose adorable. De grands artistes italiens qui ont entendu ce trio sont tombés sous le charme, — Rubini, Tamburini et Mme Viardot-Garcia l'ont même chanté dans les concerts. On dit qu'ils n'en rendaient pas tout à fait bien le caractère ; c'est qu'en effet cette virtuosité était nouvelle, et n'a presque rien à voir avec celles d'Italie, d'Allemagne et de France ; j'en donnerai déjà quelque soupçon en la qualifiant de virtuosité *mineure :* c'est la grâce dans la plainte, je ne sais quelle fantaisie mélancolique...

Entre temps, on apprend qu'un Tsar légitime a été élu et que le choix s'est porté précisément sur le seigneur de la contrée : « Cette nouvelle vaut le gain de dix batailles ! s'écrie le vieillard ; le cœur du Tsar est large : il y aura place pour toute la Russie !... » Maintenant il consent au mariage, et l'allégresse patriotique couronne toute la scène : « Le jour des noces s'est levé pour tout le pays ; la Russie est fiancée à son Tsar. »

Le deuxième acte vous transporte au milieu de

l'autre parti : c'est une fête polonaise, chez un magnat. Tout à coup le compositeur s'est fait comme un autre style. La mélodie s'élance plus brillante et plus fière, le mode majeur domine plus volontiers ; il y a du faste et du défi dans tous les accents, et les rhythmes ont l'air de marquer le pas à des danseurs éperonnés ou à des cavaliers d'aventure...

L'allégresse moscovite du finale du premier acte était toute autre ; elle gardait une certaine bonhomie cordiale et un certain accent de religiosité qui est bien réellement au fond du caractère russe. Si je ne craignais de développer indéfiniment une analyse déjà longue, je citerais vingt détails observés durant mon séjour là-bas, qui du petit au grand m'ont fait comprendre cette dénomination de « Sainte Russie, » qu'à l'étranger l'on ne prend pas toujours au sérieux.

Je n'admire ni ne critique : je constate seulement, et je crois que cette religiosité foncière, s'additionnant et se confondant quelquefois avec le patriotisme, pouvait historiquement devenir un ressort de plus, un appoint de force...

Le lendemain du jour où j'avais entendu la *Vie pour le Tsar*, je suis allé au Musée de l'Hermitage, et rien ne m'a plus frappé que certain portrait, chef-d'œuvre de Rembrandt, aussi admirable d'exécution que les plus admirables portraits du Titien ; est-ce la figure de Sobieski, comme l'assure le livret, ou celle d'un magnat resté inconnu ? assez peu m'importe : toujours est-il que c'est le plus beau type qu'on puisse rencontrer de l'ancienne Pologne. Imaginez un superbe cavalier qui peut avoir de trente-cinq à quarante ans ; il y a dans la physionomie quelque chose d'inquiet et

de mal assuré, et pourtant de fier, de provoquant, d'aventureux; l'œil glorieux et vaguement fatigué est bien d'un vainqueur de guerre et d'amour; la coiffure et l'habit accusent une noblesse fastueuse... Toute la Pologne est là : on sent une race d'abord trop facilement heureuse, une aristocratie enivrée, un peuple viveur qui a dit à sa destinée : « Courte et brillante, » et qui a brûlé son histoire. On ne saurait en tout cas accuser Glinka d'avoir marchandé l'inspiration à l'élément polonais de son drame. J'entendais même un critique russe déclarer que la partie polonaise était la plus belle. Ce n'est pas mon avis; si superbes que soient la Polonaise proprement dite, la Mazurka et même aussi la Cracovienne du second acte, je ne leur sacrifie pas certaines cantilènes de Vania et d'Antonida, ni surtout les magnifiques explosions de patriotisme russe qui remplissent le dernier acte.

La Polonaise de la *Vie pour le Tsar* est très-populaire en Russie; il est d'usage que l'orchestre l'exécute quand l'Empereur et la famille impériale font leur entrée dans les bals de la Cour.

Tout ce second acte d'ailleurs se passe à peu près en divertissement chorégraphique, et je ne sache pas qu'on ait jamais fait un plus charmant ballet polonais. La Polonaise est une promenade cérémonieuse et galante; la Cracovienne est une danse semi-guerrière. La Mazurka est la plus ravissante de toutes : les couples s'entre-croisent, se groupent, se dédoublent, changent de danseuses ou les reprennent, manœuvrant de mille façons; et comme si le rhythme n'était pas suffisamment marqué dans la musique, les cavaliers entre-choquent à chaque pas leurs talons épe-

ronnés, comme des castagnettes martiales. La fête est menée par un vieux magnat, au crâne dénudé, au nez rougi par des rasades plus que féodales, aux moustaches blanches et long-pendantes, au ventre de Falstaff militairement sanglé ; le bon sire ne badine pas avec le plaisir ; vite essoufflé, mais le jarret toujours vif, il enseigne fièrement aux jeunes gens la tradition des façons galantes...

C'est seulement à la dernière scène de cet acte que le drame interrompu reprend ses droits. A la nouvelle de l'élection du Tsar Romanof, on délibère et l'on vote sa mort. La décision sanguinaire est acclamée sur la reprise du motif le plus saillant de la Mazurka, reprise tournée alors au dramatique féroce.

Du reste, à chaque fois que les Polonais reparaîtront dans le drame, ils seront annoncés par quelques réminiscences, au moins rhythmiques, du deuxième acte.

Au troisième acte, nous sommes dans la chaumière d'Ivan Soussanine. La romance de Vania, son fils adoptif, est une des plus heureuses mélodies de tout l'ouvrage : « On a tué la mère du petit oiseau, il était seul, il était nu, mais le rossignol l'a recueilli dans son nid...! La mère du petit enfant est morte, il était seul et dénué, mais un brave homme a pris en pitié l'orphelin... » Tel est à peu près le sens de cette romance, dont la grâce est dans le contour mélodique et l'originalité dans le rhythme brisé de trois ou quatre mesures, et dans une suite de syncopes aux chutes caressantes... Il faut signaler encore un duo de Vania et de Soussanine (*allegro vivace*).

Le chœur rentre après le travail des champs, joyeux mais d'une joie toujours honnête et patriarcale. Le bonhomme bénit sa fille et le fiancé : « A cette heure,

aimez-vous donc sans contrainte; que tout ce qui est dans vos cœurs passe sur vos lèvres! Tu vas me quitter, Antonida; je ne m'en plains pas, pourvu seulement que le chemin qui mènera de la maison de ton mari à la mienne ne soit jamais effacé par l'herbe..... Ainsi j'ai donc pu vivre assez pour voir le mariage de mon enfant et le salut de la Russie!... Notre cœur est plein, bénissons Dieu! »

C'est à ce comble de bonheur intime et de joie patriotique que la fatalité vient surprendre le vieil Ivan. Des pas pressés et des cliquetis d'armes se font tout à coup entendre : ce sont les envoyés polonais; ils demandent à Soussanine le chemin du château de Romanof. « Pourquoi? dit le vieillard inquiet. — Point d'explications, et marche devant nous. — Dieu protége le Tsar, et la Russie tout entière l'entourera : l'ennemi ferait mieux de se tenir à distance », dit le paysan devenu prophète.

Pendant que les Polonais se concertent : « Seigneur, inspirez-moi! » dit Soussanine; et prenant le petit Vania à part : « J'irai, je les mènerai dans les steppes marécageuses; toi, prends ce cheval, et cours avertir le Tsar qu'il soit avant l'aurore sur la route de Moscou. » Sommé de choisir entre un coup d'épée et une belle récompense, il feint de céder à la frayeur. A ce moment, Antonida, qui a tout entendu ou deviné, vient se jeter dans les bras de son père : — « Il me faut m'absenter pour quelque temps, ma chérie, mais faites sans moi les noces et aimez-vous jusqu'au dernier jour... »

Il est difficile de résister à l'émotion de cette scène, mais l'émotion, je dois le dire, est plutôt dans le

drame que dans la musique : non que celle-ci soit malvenue, elle est naturelle et bien sentie, mais elle traduit simplement sans apporter le redoublement, le paroxysme d'effet qu'on était en droit d'attendre d'elle; le contraste habile des rappels de la Mazurka qui caractérise l'élément polonais et des répliques de Soussanine n'y suffisait pas. Il m'a paru que Glinka, si grand musicien à d'autres égards, n'avait pas, à proprement parler, le tempérament théâtral : un Gluck, un Meyerbeer aurait trouvé ici (et dans la scène au fond des bois dont nous parlerons tout à l'heure) les principaux sommets d'inspiration de l'œuvre.

Un chœur de jeunes filles vient troubler Antonida dans sa douleur : « Il y a toujours quelque chose de gai, chantent-elles, dans les larmes d'une fiancée. » Mais Antonida leur conte l'aventure et leur dit ses angoisses. Le chœur masculin accourt à son tour. Citons au moins dans ce finale une mélodie *vivace agitatissimo* (en *fa* dièze mineur), dont les mouvements haletants et les modulations défaillantes ont déjà produit grand effet dans l'ouverture.

Je passerai rapidement sur le prélude instrumental du quatrième acte, bien qu'il ait ses mérites, sur la scène qui nous représente Sobinine courant dans les bois à la recherche du vieillard (scène supprimée à la représentation), et aussi sur le tableau qui nous montre Vania frappant et appelant à la porte du domaine de Romanof. J'ai hâte d'en venir à la situation capitale.

Dans un paysage désolé, sinistre, arrivent Soussanine et les Polonais, harassés de fatigue : la ritournelle instrumentale fait cheminer des harmonies

pénibles, où les rhythmes pointés, qui expriment l'allure polonaise, ne s'affirment plus que par instants: « Ne t'es-tu pas égaré, bonhomme ? — Non, je sais ce que je fais; vienne le point du jour, et vous verrez le but où je vous conduis. » A bout de forces, les Polonais font halte en allumant les feux d'un bivouac. Une sentinelle veillera sur le guide suspect.

Alors commence un long monologue de Soussanine: « Aurore qui dois m'annoncer le salut du Tsar, hâte-toi de luire! et que Dieu me soutienne dans cette lente agonie... » Le cantabile (*ré* mineur) écrit à cet endroit par Glinka est d'une simplicité touchante. Puis vient une suite de récitatifs entrecoupés, où le vieillard dit adieu à tous les êtres aimés qu'il a volontairement quittés; en même temps reviennent soupirer dans l'orchestre des réminiscences de motifs chantés aux premiers actes par Antonida, Sobinine, Vania et le chœur.

« O ma fille! tu me jurais de ne jamais oublier le sentier de ma maison, mais il n'y aura pas même de sentier vers mon cadavre; je mourrai tout entier; les loups et les corbeaux veilleront seuls près de l'agonisant... c'est horrible à penser! Au moins toi, Sobinine, veille bien sur ma tourterelle; je te l'avais confiée; que le vent d'orage te porte ma bénédiction! Et toi, Vania, mon petit oiseau, messager de salut, te voilà donc encore une fois orphelin!... Un dernier adieu à tous, et maintenant je voudrais reposer un peu pour mieux supporter les tortures qui m'attendent. Le jour tarde trop. Mes yeux sont las de voir ce désert hideux avec son linceul de neige, et l'idée de cette mort obsède, épuise mon cœur comme un vampire... »

Pendant qu'il essaie de s'endormir, les sifflements et l'aiguillon de la bise qui redouble ont réveillé les étrangers. Cette fois leurs questions sont pressantes, ils n'écoutent plus les phrases à double sens du vieillard : « Assez de paraboles! verrons-nous bientôt le Tsar? — L'aurore est venue, mon Tsar est sauvé ! — Où sommes-nous donc? — Dans un désert où le loup même hésite à pénétrer. Vous n'y trouverez que le froid, la mort et le jugement de Dieu. » — C'est alors que Soussanine tombe frappé de vingt coups d'épée.

Sans arriver, je le répète, à ces grands effets qu'on pouvait attendre d'un génie plus expressément *dramatique*, cette scène est, dans la partition, très-belle et sincèrement inspirée.

Le drame est fini, le cinquième acte n'en est que l'épilogue triomphal. Moscou est en fête; le Tsar Michef Romanof est arrivé. Après un prélude d'orchestre, éclate le fameux chœur *Slavsia*, lequel est bien un des plus beaux chants nationaux qui existent. Celui du général Lwof, qui est officiellement adopté, méritait cet honneur, sans aucun doute; mais je lui préfère le *Slavsia* de Glinka, qui me semble avoir quelque chose de plus largement populaire. Il prend aussi l'accent guerrier, et la trompette y établit très-naturellement ses fanfares, ainsi qu'on le voit dans cette introduction du cinquième acte; on y retrouve en même temps le sentiment religieux qui, nous le répétons, est presque inséparable des manifestations sérieuses du génie russe.

On revoit Antonida, Vania et Sobinine qui ont été mandés par le Tsar; le peuple les interroge sur leurs

habits de deuil et leurs larmes, qui contrastent avec l'allégresse universelle; alors Vania raconte simplement le dévouement et la mort du vieillard, dans un air admirable dont l'expression était pour moi chose absolument nouvelle : il y a des accents de l'âme et pourtant aussi de la virtuosité, et c'est un étrange alliage de douleur plaintive et d'héroïsme.

Puis le décor change et l'on aperçoit la grande place de Moscou, celle qu'on appelait la place Rouge; — le décorateur l'a reproduite, me dit-on, avec une certaine vérité archéologique. Au fond s'élève une antique église dont on m'a rappelé la légende : Ivan le Terrible l'avait trouvée si belle, qu'il fit crever les yeux à l'architecte, de peur qu'il n'allât en bâtir de semblables ailleurs : trait de dilettantisme féroce dont l'art russe n'a pas du reste le privilége, car on le retrouve dans l'histoire de divers édifices du moyen âge.

Maintenant recommence à grand orchestre et entre deux musiques militaires le chœur national *Slavsia*, harmonisé et sous-rhythmé à nouveau avec une rare puissance d'inspiration, traversé par un contre-sujet mélodique d'Antonida et de Vania, modulant, interrompu, toujours repris et reperdu, noyé enfin sous les ondulations puissantes des cloches de la métropole et dans le tumulte populaire.

## III

J'espère que mes lecteurs occidentaux ne m'en voudront pas de leur avoir donné l'analyse minutieuse du

livret, aussi bien que la partition d'un opéra tout à fait inconnu en dehors de la Russie, et qui peut être considéré comme le premier et le principal type d'une nationalité nouvelle en musique. La versification est-elle en effet d'un mérite aussi ordinaire que je l'entends dire à des russes lettrés? c'est une question que je ne suis pas en état de débattre; mais le drame, en ses principales situations et dans son ensemble, est intéressant.

Quant à Glinka, c'est un maître dans la véritable acception du mot, par la valeur intrinsèque de sa musique et par son influence initiatrice. Il n'a vraiment pas en dehors de son pays la gloire qui lui est due. Je sais bien que le caractère expressément patriotique de son chef-d'œuvre est une chance de moins pour le succès à l'étranger, et que cette évocation d'un temps où les Polonais opprimèrent la nationalité russe serait même un embarras, une difficulté pratique pour la représentation à Paris, en présence des préventions sympathiques dont le nom polonais est toujours entouré chez nous. Ces préventions commencent à s'effacer. Mais je m'étonne qu'on n'ait pas au moins fait connaissance avec quelques morceaux détachés, comme la romance de Vania, le trio du premier finale, la Polonaise, la Mazurka, sinon même avec le superbe ensemble du dernier acte.

Dieu sait en revanche quelles traînées d'opéras insipides les *maestrini* de cinquième et de dixième ordres ont pu faire entendre par le monde entier à la suite des douze ou quinze chefs-d'œuvre du répertoire italien, chefs-d'œuvre d'un ordre assez spécial eux-mêmes! Et voilà ce qu'a gagné l'Italie à être la première prête dans l'histoire du drame lyrique

et à se munir tout d'abord d'une grande école de chanteurs !

Les objections de fait que je signalais au sujet de *la Vie pour le Tsar*, sont d'autant plus fâcheuses qu'on n'a pas le choix pour Glinka. Sa carrière de compositeur national n'a pas été longue. Son second opéra *Russlan et Ludmilla*, joué en 1844, est riche de beautés ; mais l'intérêt dramatique y fait absolument défaut.

Le livret est pourtant tiré d'un conte de Pouchkine, dont une traduction orale improvisée m'a permis d'entrevoir le charme spirituel et poétique. Mais quand donc les musiciens (et je dis les plus grands) voudront-ils bien comprendre que le choix du *drame* est une question de vie ou de mort pour un *drame* lyrique, et qu'un sujet peut être admirable dans un poëme, sans être pour cela propre à la scène?

Pouchkine avait moins de vingt ans quand il rima ce conte bleu de *Russlan et Ludmilla*, et ce n'est pas dans les légendes populaires qu'il le trouva, mais dans un coin de sa cervelle. Lui-même il décrit « ce pays des rêves, où, sur l'arbre vert, la chatte-fée saute de branche en branche, le long d'une chaîne d'or, tantôt chantant une chanson et tantôt contant un conte; c'est le pays des merveilles, c'est là que le faune va et vient, que l'ondine se balance aux rameaux, que le peuple des animaux fabuleux erre dans les sentiers vierges de pas humains... »

La fantaisie un peu baroque de l'historiette est corrigée par une fine nuance d'ironie que le poëte glisse çà et là, suivant la manière de l'Arioste, son modèle. Ce n'est guère qu'en Allemagne qu'on prend les contes bleus au grand sérieux.

La musique, elle, s'accommode mal de l'ironie; Glinka a donc traité sérieusement son sujet; il y a prodigué le talent, mais il n'y a pu mettre la suite et l'intérêt qui n'y sont pas. De même que le drame n'est qu'une lanterne magique où se succèdent et se poussent des scènes à peu près incohérentes, la partition semble un recueil de morceaux détachés et dépareillés qui plaisent presque tous, pris chacun à part, mais dont l'ensemble finit par fatiguer.

J'ai remarqué une très-belle ouverture qu'on devrait bien exécuter aux Concerts populaires de Paris au lieu de certaines ouvertures de Nicolaï, de Wallace, etc., — une introduction très-belle aussi, vaste tableau des mœurs russes au temps féodal, — au deuxième acte, le grand récit, coupé de *cantabili*, du bon magicien, — puis, après un air bouffe dont la tessiture m'a paru presque italienne, une scène dialoguée du poltron chevalier Farloff et de la vieille fée, dont la musique est d'une fantaisie délicieuse, mi-fantastique et mi-bouffonne, — un bel adagio de Russlan désespéré, — un air de Gorizlava, — un autre de Ratmir (contralto), des airs de ballets et des chœurs d'une inspiration très-originale, très-russe, etc...

Glinka préférait, dit-on, cette partition à celle de *la Vie pour le Tsar*; je n'y veux voir autre chose que l'effet de ce sentiment paternel qui pousse à vanter outre mesure l'enfant disgracié qui fait moins aisément son chemin dans le monde. Il est possible aussi que Glinka ait apporté plus de soin à ce second opéra; le travail est, en effet, par endroits plus exquis, plus recherché; l'artiste, ici, a plus pensé à son art, tandis que dans *la Vie pour le Tsar* il n'avait guère qu'à s'abandonner à ce grand souffle de patriotisme qui

anime jusqu'aux moindres détails de l'œuvre. En se réduisant après cela aux ressources et aux agréments de l'art pour l'art, il se privait volontairement d'un ressort puissant d'inspiration.

Les musiciens et dilettantes d'Occident me demanderont peut-être une définition de ce style si particulier, si russe, de Glinka ? Il n'est pas si facile de faire des définitions ! Souvenez-vous de celle que Voltaire a voulu donner de l'*esprit* dans l'*Encyclopédie*. Certes, il était plein de son sujet. Il se mit à énumérer plus de cent petits procédés linguistiques et rhétoriques qu'il venait tout exprès d'analyser. Il en cite une infinité et sans doute il en oublie ; un peu plus, il serait long et pédant. Mais ouvrez à la première page venue sa correspondance ou ses contes, et vous serez en moins de vingt lignes infiniment mieux renseigné sur ce qu'est *l'esprit*.

Je pourrais aussi tenter de vous définir Glinka tout en détail et ajouter de nouvelles remarques à celles que j'ai faites en passant dans l'analyse de *la Vie pour le Tsar*. Je vous dirais, par exemple, que l'auteur aime à moduler d'un ton mineur à un autre ton mineur, ce qui cause des redoublements de mélancolie imprévus, qu'en général son style est coupé de modulations fréquentes, mais que ces modulations sont presque toujours les plus naturelles, ce qui donne des harmonies en même temps très-pressées, très-mouvantes, et claires comme de l'eau de roche. Je pourrais dire qu'il aime le style *intricato* et fugué des maîtres classiques, et que sa nature individuelle s'y retrouve encore ; que dans le genre sérieux, ses rhythmes prennent volontiers l'ampleur religieuse et la carrure patriarcale, tan-

dis que dans le genre léger il multiplie les syncopes qui lutinent et trompent le rhythme sans toutefois le perdre jamais...

Je pourrais dire vingt autres choses, en retardant le plus possible le fameux « je ne sais quoi » qui croit tout dire et ne dit rien. Mais ce qui vaut mieux encore, c'est de prendre la partition de *la Vie pour le Tsar* (qui mérite bien en vérité qu'on la fasse exprès venir); on peut l'ouvrir au hasard, et l'on n'ira pas bien loin sans apercevoir invinciblement deux choses trop ignorées à Berlin, à Paris, à Milan : c'est qu'il y a une musique russe et que Glinka est un grand maître.

L'Opéra national russe ne pouvait s'en tenir à la *Tombe d'Ascold*, à *la Vie pour le Tsar*, à *Russlan et Ludmilla*... On a vu ensuite la *Russalka* (Ondine) de Dargomijsky, dont le sujet était emprunté comme celui de *Russlan* aux poëmes de Pouchkine ; ce Dargomijsky est surtout connu en Russie comme auteur de romances. Il y eut aussi des opéras de Villebois, de Sséroff, de Kroskopolsky, du baron Fitinhoff, d'Antoine Rubinstein, de Kachpéroff... La plupart de ces œuvres, après des fortunes diverses, ont fini par disparaître; celles qui forment aujourd'hui le répertoire national sont le vieil opéra de Werstowsky, les deux de Glinka, la *Russalka* de Dargomijsky, et la *Rognéda* de Sséroff.

Il faudra que les dilettantes occidentaux s'habituent au dernier nom que je viens d'écrire; c'est celui qui compte le plus sérieusement après celui de Glinka.

Dans sa *Judith*, que nous n'avons pu entendre, le wagnérisme, dit-on, coulait à pleins bords.

Dans son opéra de *Rognéda*, nous avons pu constater

d'étranges contrastes de styles différents, reliés ensemble par une volonté toute-puissante, mais non fondus. S'agit-il d'exprimer les passions inquiètes de Rognéda et de Roualde, voici les procédés tourmentés du wagnérisme qui prédominent. S'agit-il de mettre en scène les divertissements d'une cour primitive, le style aussitôt se fait très-simple d'harmonie, très-clair de mélodie et très-carré de rhythmes. Toutes les fois que reviendra l'élément chrétien, le style imitera très-exactement les allures spacieuses de la musique d'église; quelques affectations d'archaïsme se feront remarquer dans certains passages religieux ou populaires ; puis, tout redeviendra facile, pur et gracieux pour les chansons des femmes du *terem*... On peut dire que ces manières diverses se plaquent trop distinctement sur telles ou telles régions de l'œuvre. On ne songe pourtant pas à se plaindre des disparates, parce que chacune des nuances est toujours employée à propos : l'unité d'inspiration résulte de cette application constante à tirer sincèrement la musique du drame même. C'est l'idéal, en effet, que doit se proposer tout compositeur dramatique ; mais il ne faut pas que l'effort et la préméditation se trahissent. Or, en écoutant le drame lyrique de *Rognéda*, on se sent en face d'une œuvre inspirée sans doute, mais encore plus voulue qu'inspirée. Telle est l'impression générale.

Alexandre Sséroff, à la fois poëte et musicien, comme l'auteur de *Lohengrin*, comme l'auteur des *Troyens*, Sséroff avait emprunté son sujet aux annales de la « vieille et sainte Russie » à l'époque de la conversion du peuple au christianisme. Le drame a des situations fort belles, mais quant à présent on me permettra de renvoyer à la longue et brillante étude

que M. de Lenz consacra à cette œuvre dans le journal *le Nord* (1866).

Quand j'étais à Saint-Pétersbourg, Sséroff travaillait sur un drame bourgeois et *réaliste* d'Ostrowsky, le plus populaire des romanciers contemporains.

L'action devait se passer presque de nos jours; l'entreprise musicale était hardie, et quelques fragments que j'eus la bonne fortune d'entendre en confidence me semblèrent répondre d'un nouveau succès. Mais l'auteur de *Judith* et de *Rognéda* vient de mourir aussi, presque à la même heure qu'Auber.

Nous espérons pour l'avenir de l'opéra russe, dont les espérances immédiates reposaient sur lui, que Sséroff aura de dignes continuateurs, et puissent-ils se rendre de plus en plus indépendants de ces deux tendances fâcheuses dont nous avons touché quelques mots et sur lesquelles il nous faut insister : le wagnérisme et l'archaïsme.

## IV

Pour ce qui est du wagnérisme, on aurait tort de croire qu'il y a des affinités naturelles et fatales entre cette musique et le dilettantisme russe, c'est, j'ose le dire, plutôt une affaire d'amour-propre que de tempérament. L'art russe, par cela même qu'il est jeune, a une horrible peur de le paraître; sans passer par les étapes de la musique classique, il lui faut tout de suite la musique réputée à l'heure qu'il est « la plus avancée. » C'est ainsi qu'en politique par exemple la jeune Russie est moins travaillée d'intentions parlementaires que de ferments socialistes, et

qu'en philosophie on pousse tout droit au nihilisme. Il y a toute une petite secte de musiciens et de dilettantes pour qui Beethoven commence à « se démoder : » la marche triomphale du finale de la Symphonie en *ut* mineur n'est plus bonne qu'à marquer le pas aux défilés d'apparat, aussi bien que les fanfares de *Semiramide* et de *Guillaume Tell* aux parades de la garde nationale.

On ne sait pas assez pourquoi les concerts de Félicien David eurent si mince succès à Saint-Pétersbourg il y a quelques années. Il avait eu la très-fâcheuse idée de disposer ses ouvrages par ordre chronologique et de ne mettre au premier programme que des œuvres de jeunesse et d'une originalité plus qu'élémentaire, comme il en a beaucoup. La déception fut unanime; et quand vint le second concert, plus sérieusement composé, il y eut peu de monde et la première impression subsista. Sans doute, l'auteur du *Désert* s'était imaginé que ce public était novice, et qu'il fallait d'abord le gagner avec des œuvres faciles. Il s'était trompé lourdement. On aurait dû l'avertir que les maîtres favoris de cet auditoire sont Beethoven en sa seconde et troisième manière, Weber, Berlioz, Schumann et Wagner. A chacun de ses deux voyages, Berlioz eut au contraire plein succès, et c'est Wagner qui fait loi parmi les jeunes compositeurs russes, mais rien ne prouve encore une fois que ce soit le vrai tempérament national, le vrai génie slave.

Ce génie slave se cherche ardemment et finira par se trouver : déjà l'on y touche à chaque instant, et Glinka y avait atteint pleinement. Lui-même avait indiqué les meilleures sources d'originalité nationale : la chanson populaire. Et de toutes parts, on se

mit à recueillir de ces chansons : on en a recueilli par milliers, imprimé par centaines. Rien de mieux, mais voici qu'une étrange hérésie s'est mise en travers de ce beau zèle pour tout fausser.

La nouvelle école russe veut avoir non-seulement un *style*, mais une *langue* musicale à elle seule. Sa frayeur est si grande d'être encore accusée d'imitation, qu'elle prétend répudier jusqu'à la gamme italo-franco-germanique et tout ce système de tonalités et de modulations que l'on considérait depuis trois siècles comme la base de toute civilisation musicale ; il s'agirait d'introniser un autre système de gammes, une autre grammaire, une autre syntaxe !

Avant tout, on pourrait opposer à ces patriotes *per fas et nefas* une objection historique. La question de nationalisme musical s'est déjà posée ailleurs. Weber, lui aussi, avait juré d'émanciper son pays de la tutelle de l'opéra italien et de créer le drame lyrique national ; on sait s'il y a réussi. Mais a-t-il songé un instant à changer la langue de son art ? Nullement ; sa gamme est celle du vieil Haydn, de Rossini et de Méhul ; son génie a daigné s'accommoder du même système de tonalités et de modulations : c'est dans l'inspiration qu'il fut révolutionnaire et créateur. Pourquoi donc seriez-vous plus ombrageux que lui ? Gardez la langue de la civilisation musicale ; tâchez d'avoir, dans ces conditions communes, des musiciens aussi Russes que furent Allemands les Weber, les Mendelssohn, les Schumann et d'abord le géant Beethoven. N'y aura-t-il pas de quoi satisfaire le patriotisme le plus jaloux ?

Voyons pourtant quelle est cette langue nouvelle ?

Hélas! elle est nouvelle à force d'être ancienne : le plus souvent les novateurs ne sont que des réactionnaires déguisés.

La tonalité russe ne serait autre chose que la tonalité du plain-chant, conservée très-purement dans la plupart des chansons populaires de la Russie.

En premier lieu, on ne peut s'empêcher de demander si le plain-chant est exclusivement russe. Cette tonalité ecclésiastique, directement empruntée au paganisme grec, n'appartient pas moins à l'Occident latin qu'à l'Orient gréco-russe, et non-seulement elle se conserve dans la liturgie de nos églises, et de toutes parts est l'objet d'études savantes et subtiles, en vue de restaurations plus ou moins utopiques, mais elle prédomine également dans les vieilles chansons de l'Occident. Je ne peux rien dire de celles de l'Allemagne ni de celles de l'Italie méridionale, mais les milliers de chansons populaires qu'on a recueillies en France en portent témoignage; les villages les chantent encore assez couramment, et quelques bribes de la vieille tonalité continuent de courir les rues de Paris; entre vingt citations que j'en pourrai faire, je choisis à dessein les plus familières : ainsi l'air connu sous le nom de *Fualdès*, qui sert à toutes nos complaintes comiques, et le refrain naïf de nos marchandes de gâteaux : « Voilà l'plaisir, mesdames, voilà l'plaisir! » Ces bonnes femmes font du grégorien, comme M. Jourdain faisait de la prose, absolument sans le savoir. Viendra-t-on maintenant leur dire qu'elles font de la musique russe?

Mais les critiques et les artistes que j'ai l'honneur de discuter sont trop érudits pour ignorer que la to-

nalité du plain-chant a suivi le christianisme en toutes contrées. Ils disent seulement que la tonalité moderne a fini par prédominer d'une manière générale en Allemagne, en Italie et en France. (Rien de plus vrai : dans peu de temps, les orphéons et les musiques de pompiers auront achevé de pourchasser la vieille tonalité populaire jusque dans les derniers de nos hameaux.) En Russie, au contraire, et par cela même que ce pays s'était plus longtemps attardé dans les mœurs du moyen âge, il se trouve que les chansons populaires s'imposent encore aujourd'hui de toutes parts à l'attention des savants et des artistes, à titre d'élément national. — Je dis « encore », et les critiques russes n'osent s'exprimer eux-mêmes avec plus d'assurance. Ils ajoutent que les orgues des rues et des restaurants, les représentations et les éditions à bon marché commencent à répandre la musique occidentale dans les villes de l'Empire, que le peuple s'éprend des mélodies italiennes et françaises avec une facilité déplorable, et qu'on peut prévoir le temps où la chanson populaire n'existera plus, comme en France, que pour le collectionneur et l'archéologue.

Négligeons ces aveux et ces appréhensions, admettons pleinement l'importance actuelle de la chanson populaire russe et de la tonalité qui en est l'âme. Faut-il, en effet, prendre en considération et restaurer, en face et à l'encontre de la musique moderne, le système des modes grecs, des modes de l'église (1)?

D'abord il va sans dire que le plain-chant, authen-

(1) Nous hésitons à développer ici ce que cette discussion a de trop technique, et nous renvoyons les amateurs les plus intrépides au feuilleton publié par nous dans le journal *le Nord*, le 15 janvier 1868, et à notre *Essai sur la musique dans l'antiquité*.

tique ou fabriqué à nouveau, ne peut s'employer tout nu, fruste; il faut y ajouter la science des harmonies et des rhythmes modernes : et sur ce dernier point l'on prétend reprendre les traditions de la main des derniers maîtres allemands. Il en résulte un alliage incroyable de naïvetés, de gaucheries systématiques avec les derniers raffinements d'un art ambitieux et blasé. C'est comme si l'on nous proposait en France je ne sais quelle mixture du style de Théroulde et du trouvère Bertrand de Born avec la dernière manière de Victor Hugo et de Michelet.

Qu'on ne me croie pas ennemi juré des nouveautés, rétrospectives ou non, ni d'aucune des tentatives hardies : elles me sont au contraire très-sympathiques, surtout quand elles revendiquent les droits de l'originalité personnelle et nationale, aux dépens de certaines influences prépondérantes de routine ou d'imitation. Voyons donc ce qu'il pourrait y avoir d'heureux et d'utile à retenir de ces théories.

J'admets les teintes d'archaïsme musical pour caractériser un personnage ou certain élément très-particulier du drame : ainsi quand il s'agit d'une scène populaire et un peu barbare, d'une scène religieuse. — C'est la même loi d'exception qui veut que dans la comédie on nuance de patois les parties du dialogue attribuées aux gens du peuple, ou qu'on exprime le sentiment champêtre en forçant la sonorité nasillarde du hautbois, en réduisant l'harmonie à une double pédale ou à un rudiment de basse contrainte, pour mieux imiter la cornemuse et son bourdon. C'est encore ainsi qu'on fera intervenir par moments dans une scène d'opéra la musique militaire avec ses timbres particuliers, ou bien l'orgue avec son style rigou-

reusement traditionnel. On l'a fait par exception, sans nulle ambition de nier les conditions normales de l'art musical. Je sais un gré infini à Meyerbeer et à Gounod d'avoir nuancé de tonalité grégorienne le chant des anabaptistes et la ballade du roi de Thulé, sans affecter pédantesquement d'y astreindre toutes les notes. L'exception est heureuse, mais le système poursuivi un quart d'heure de suite serait absurde, intolérable.

Je me résume :

On a grand'raison de recueillir et d'étudier les vieilles chansons nationales : le génie de la race y existe à l'état brut et naïf; l'art dans sa maturité, ne fait pas mal de consulter ces œuvres d'instinct; il peut s'en inspirer même, sans les décalquer servilement.

S'en aller par là chercher les lois de la langue et du style, c'est comme si chacun des peuples de l'Europe moderne prétendait demander les axiomes de morale politique aux codes semi-barbares du moyen âge. Je sais bien que chaque législation doit refléter quelque chose du caractère et des mœurs de la race, mais, en fin de compte, il n'y a qu'une logique et qu'une conscience pour toute l'humanité : aussi les principes les plus généraux devront-ils être partout les mêmes. Autre comparaison plus frappante encore peut-être : chaque race a bien sa physionomie, son tempérament, son type ; il n'y a pourtant qu'une physiologie pour tout le genre humain.

J'en reviens donc à mon premier dire : chaque nation doit chercher son style et son génie, mais la langue et sa syntaxe générale sont et seront toujours choses communes dans la civilisation musicale.

# ÉPILOGUE

---

## VERDISME ET WAGNÉRISME

### L'ÉCOLE FRANÇAISE MILITANTE

Nous avons développé, dans notre préface, les raisons qui nous font nous arrêter devant certains maîtres célèbres, aujourd'hui en plein développement de leurs facultés créatrices. Mais ce serait manquer pourtant à notre sujet, que de ne pas dire où en est maintenant l'école française, ce qu'elle vaut, et d'abord de quelles influences étrangères elle est obsédée, parfois même encore adultérée. Ce sont les influences traditionnelles d'Italie et d'Allemagne, mais fort différentes de ce qu'elles furent autrefois, et personnifiées, comme on sait, par MM. Verdi et Wagner.

Le *Tannhauser* n'ayant vécu que trois jours à l'Opéra de Paris, et l'essai de *Rienzi* au Théâtre-Lyrique ayant été d'avance frappé d'absurdité par le mépris notoire que l'auteur professe pour cette œuvre de jeunesse, l'action du wagnérisme, en France, s'est réduite à des fragments de concerts en ces dix dernières années. Bien plus ancienne et plus populaire est celle de Verdi.

Dès l'année 1847, le dernier des grands *maestri* s'était mis en devoir, à son tour, de demander la consécration de sa carrière à la scène française. Il commença, comme Rossini, par pressentir le goût parisien dans une simple « adaptation. » La partition d'*I Lombardi* fut traduite et transformée sous le titre de *Jérusalem*. Les récitatifs furent changés et renforcés à la française, et il arriva, ainsi qu'on avait vu pour *Moïse* et le *Siége de Corinthe*, que les morceaux rajoutés expressément pour nous furent les plus applaudis.

Plus tard, Verdi écrivit sur un livret de Scribe les *Vêpres siciliennes :* non-seulement les traditions légitimes du drame lyrique français n'y étaient pas observées; mais, quelques pages exceptées, ce n'était pas de bonne musique italienne, ce n'était pas du meilleur Verdi. Pouvait-on lui offrir pourtant un sujet qui convînt mieux à son caractère d'agitateur patriote?...

Le premier succès de ses *Vêpres siciliennes* fut d'ailleurs une affaire bien conduite. Tout ce qu'il y avait de *dilettanti* dévoués était accouru : l'occasion était solennelle. L'Exposition universelle de 1855 attirait toute l'Europe à Paris; il importait que l'épreuve fût à l'honneur de la *cara patria*. Il le fallait : les *Vêpres* firent *furore*, *fanatismo*. La salle de la rue Le Pelletier, en cette mémorable soirée du 13 juin, était chauffée à la température brûlante des enthousiasmes de la Scala et du San Carlo. Le succès se maintint brillant et fructueux, malgré les chaleurs caniculaires. Il est vrai que ce fameux été de 1855 valut les plus beaux hivers du monde pour les théâtres. Ils firent tous fortune. Il est permis de dire que les *Vêpres siciliennes* profitèrent, comme tous les ouvrages qui tenaient alors l'affiche, de l'affluence inouïe d'étrangers

que l'Exposition accumulait et renouvelait incessamment dans la capitale.

On avait, plusieurs fois depuis, sollicité le maestro de donner un nouvel ouvrage; il tardait toujours. Survient l'Exposition de 1867, et le voilà prêt. Ce n'est pas d'un maladroit, mais il s'était pourtant trop pressé cette fois. Le grand pèlerinage des étrangers n'était pas encore commencé, et, dans l'intervalle, l'insuccès de *Don Carlos* devint irréparable. Il était mérité pour l'ensemble de l'œuvre, mais elle contient des parties fort belles et qui m'avaient vivement intéressé comme accusant une manière nouvelle chez le maestro. Sans doute, le Verdi mélodiste et virtuose a été beaucoup mieux inspiré dans *Rigoletto*, le *Trovatore* et la *Traviata*; mais ici, dans la grande scène des fêtes de l'auto-da-fé, troublées par l'arrivée des députés flamands et par la révolte de Don Carlos, dans le monologue de Philippe II, et dans le duo du roi et de l'inquisiteur, il nous avait semblé que le maestro n'était pas en décadence, en tant que musicien dramatique.

Nous ne le savions dramatique que par la chaleur et l'entrain *ben cordato* de la mélodie. Le quatuor de *Rigoletto*, où les sentiments divers de la situation sont si merveilleusement enlacés et contrastés, restait à l'état d'exception. Dans le fameux *Miserere* du *Trovatore*, les contrastes se succèdent et presque jamais ne se superposent; c'est de la cantilène mélodramatique avec chœurs. Enfin, dans la plupart de ses morceaux d'ensemble, Verdi ne nous avait paru puissant que par la brutalité du son et des rhythmes.

Dans les passages de *Don Carlos* que nous venons de citer, il nous a semblé fort autrement que par la

violence. Jamais il n'avait manié aussi magistralement les ressources chorales et instrumentales. Dans l'orchestration, qui est toujours la partie faible de son talent, il avait fait des efforts sensibles pour se *meyerbeeriser*; le placage était plus rare, et dans le coloris d'orchestre le noir et le gros rouge dominaient moins tyranniquement. Enfin on savait gré au compositeur d'avoir répudié presque partout ce que les formes et les formules de la facture italienne avaient souvent d'inexpressif, surtout avant lui... Mais la première moitié du spectacle s'écoulait presque sans qu'on rencontrât des beautés décisives, et le dernier acte renvoyait le public indifférent.

Après les *Vêpres siciliennes*, j'avais souhaité qu'on n'invitât plus Verdi à renouveler l'épreuve, ne voyant nul profit à la propagation du *verdisme* en France. *Don Carlos*, quoique mal venu du public, m'avait laissé moins irréconciliable à cette idée; mais ce qui m'enchanterait bien davantage, ce serait de voir toujours de beaux opéras français de musiciens nés français!

Personne n'a jamais songé à nier qu'il y ait une *nature*, un tempérament chez Verdi. Son individualité ne s'affirme que trop violemment, et tout d'abord elle s'accuse très-différente de celles de ses prédécesseurs immédiats, Bellini, Donizetti et Mercadante. Dès ses premiers ouvrages, dès *Ernani* et *Les Lombards*, on remarqua cette inspiration chaude et fougueuse qui oublie d'être distinguée, ces violences de rhythme et de sonorité qui se dispensent souvent d'invention mélodique, cet éclat et cette crudité d'orchestration, cet instinct merveilleux des ensembles qui aboutit la plupart du temps au simple unisson, cette admirable in-

telligence de la situation dramatique où interviennent parfois des échappées de musique de danse ou des accès de pas redoublés.

Il me revient un mot assez plaisant que j'entendis dans une soirée d'intimes où l'on causait musique, et où l'on s'amusait à définir les compositeurs célèbres, en leur prêtant une profession qu'ils auraient pu avoir. Verdi fut déclaré « chef de musique d'un régiment de bersaglieri. — Oui, ajouta quelqu'un, et la femme du colonel a un faible pour la musique de danse. » Il y a un coin de vérité dans cette boutade.

Verdi est une manière de Garibaldi musical. La partie essentielle et maîtresse de ce grand talent, c'est l'action, la marche, l'élan, et voilà pourquoi Verdi est le maestro par excellence des Italiens d'aujourd'hui. Le temps n'est plus où l'Italie se laissait réjouir par Cimarosa, émerveiller par Rossini, bercer par Bellini. Il lui faut maintenant (il lui fallait surtout il y a quinze et vingt ans) de la musique qui secoue, qui trouble, qui entraîne, qui soulève, et Verdi lui apportait tout cela. Quand ses romances parlent d'amour et de soupirs, il n'en faut pas croire un mot : au fond cela crie : Aux armes ! — L'œuvre de Verdi, prise dans son ensemble, fut la *Marseillaise* dramatique de l'Italie nouvelle, et l'on ne fit que payer une dette nationale le jour où l'on envoya Verdi siéger à côté de Garibaldi dans le parlement italien.

Le plus grand malheur du maestro parmesan est le même dont Bellini et Donizetti ont souffert, et qui empêcha leurs œuvres de soutenir la comparaison avec les grands opéras français et allemands ; c'est le manque d'études premières.

Il n'y a plus d'études en Italie depuis le commencement de ce siècle, et longtemps même auparavant, j'ai fait remarquer l'atrophie à laquelle les maestri avaient volontairement condamné certaines parties de leur musique dramatique, au profit d'une seule : la virtuosité vocale (1).

Je crois avoir expliqué comment Rossini avait, jusqu'à un certain point, remédié à cet inconvénient initial; mais pour le tendre Bellini, par exemple, l'inspiration ne tenait guère qu'à un fil ; quand le fil est d'or, on admire, puis l'or se change en laiton... Les accompagnements sont parfois indignes, je ne dis pas de l'orchestre, mais même d'un piano : une guitare y suffirait ; et le musicien n'a guère plus de quatre ou cinq modulations à son service... Franchement, avec un peu plus d'étude, on a plus de ressources.

J'admire autant que personne le souffle souvent entraînant et la verve de premier jet de Donizetti ; celui-là, en effet, est bien meilleur musicien que Bellini. Mais quelle paresse ! quelles déplorables habitudes de *far presto !* Sur les quarante opéras qu'il a écrits, quatre ou cinq à peine ont survécu, les meilleurs ! et dans ceux-là mêmes quelle place occupe encore le remplissage de facture ! Le Père Martini et Durante, s'il les avait eus pour maîtres, n'auraient pas souffert qu'il écrivît ainsi.

Ces excellents maîtres auraient pris plaisir aussi à travailler une nature aussi riche, aussi vigoureuse, aussi chaude que celle de Verdi : ils lui auraient appris à varier ses procédés qui n'échappent pas à la monotonie malgré leur violence, à ménager les effets, à dou-

(1) Voir pages 21 et 22.

bler l'impression en diminuant la sonorité, à prouver plus de force avec moins d'efforts, et plus de passion avec moins de cris. Il aurait eu le même tempérament, mais avec plus de distinction. Le diamant brut, allégé de quelques aspérités et débarrassé d'une surface grossière, eût pris plus de valeur et brillé d'un plus grand éclat.

Depuis un bon tiers de siècle qu'il a commencé de fanatiser ses compatriotes, M. Verdi a compté par centaines autour de lui les imitateurs, mais pas un rival sérieux ne s'est révélé. Nous avons entendu, en Italie, l'opéra populaire de Petrella, *Jone*, et nous croyons pouvoir affirmer qu'il y aurait quelque présomption à lui faire traverser le Mont-Cenis.

Il s'est fait, tout récemment, des essais d'un style qui serait un alliage italo-wagnérien, par les soins d'un maestrino nommé Boïto, appuyé de quelques réfractaires. Il sera toujours temps d'en parler si cet alliage inattendu réussit à prendre cours; mais en réalité, le principat de Verdi n'est pas ébranlé dans la Péninsule ; et au dehors c'est toujours le seul grand maître accrédité de l'italianisme contemporain. Notre Grand-Opéra et le Théâtre-Lyrique l'ont traduit et joué simultanément avec le Théâtre-Italien de Paris, et même un instant l'Athénée se mit de la partie. En province, trois ou quatre opéras du maestro parmesan sont populaires.

Mais il y a ceci de fort remarquable, que cette influence de Verdi, chez nous, s'exerce plutôt sur le public que sur les musiciens français. Ceux-ci ne se laissent pas même convertir par l'appât d'un succès plus facile. Plusieurs ont très-explicitement adhéré aux tendances du néo-germanisme musical, et avoué

Wagner pour maître, tandis que pas un ne voudrait se déclarer disciple de Verdi.

Je sais bien qu'on entend souvent chuchoter, à la première audition des œuvres nouvelles : « Ceci est une violence à la Verdi, » — de même qu'on entend accuser de wagnérisme tel passage d'harmonie tourmentée, chez un compositeur à qui il a plu d'employer ces moyens pour la meilleure expression d'une situation spéciale, mais dont le style proteste, en général, contre les théories et les pratiques favorites du maître tudesque. Cela tourne à la manie. Il y a eu de l'énergie dans le chant dramatique avant Verdi, et il n'est pas jusqu'à ses beaux effets haletants et sanglottés de *Rigoletto*, par exemple, que je n'aie retrouvés dans une sonate de Weber, et qui n'aient eu des antécédents au théâtre même. Ce qui caractérise un maître — et ce qui constituera ensuite l'imitation formelle, la filiation artistique, — n'est pas l'emploi accidentel d'une forme, mais la prédilection marquée, les tendances systématiques ou constamment instinctives.

Eh bien ! c'est dans le sens du wagnérisme et non vers l'autre extrême que s'étaient, depuis quelque temps, tournés avec affectation les jeunes ambitieux de l'école française, et que les meilleurs même de nos compositeurs avaient semblé, par moments, vouloir incliner.

. . . .

C'est une monographie que mériterait le wagnérisme ; ou, pour mieux dire, ce système révolutionnaire s'est attaqué à tant de principes essentiels, qu'il serait opportun de définir ceux-ci à nouveau, tout en réfutant les sophismes de récente fabrique. Mais il y a peu d'inconvénient à tarder. « Le temps qui polit

la vérité, use l'erreur; » or, il devient trop évident que M. Wagner n'a pas le temps pour allié.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Je n'attends rien de la génération présente, et c'est pour l'*avenir* que je travaille, » a-t-il dit ; — mais il y a de cela déjà longtemps : son hégire remonte à près d'un tiers de siècle, c'est un commencement de postérité, d'avenir. Eh bien ! où en est-il ? D'abord émeutier en politique, il rêvait l'opéra populaire ; mais la popularité lui ayant obstinément tourné le dos, il se rejeta dans l'*odi profanum vulgus !* Alors il ne fut plus question que d'initiation, de secte fidèle, de trois représentations modèles au plus pour chaque œuvre, après plusieurs mois d'études, avec le concours des meilleurs artistes appelés des quatre coins de l'Allemagne, et devant un auditoire d'amis assermentés, le tout aux frais d'un jeune prince que l'ex-démagogue appelait « mon bon roi. » Or il faut croire que ce favoritisme artistique sans précédents a lassé le « bon roi, » car aujourd'hui M. Wagner s'adresse aux capitalistes : il essaie d'organiser « par actions » un théâtre voué à sa propre gloire. Je doute qu'il trouve beaucoup de souscripteurs en France.

Pour qui voudrait trancher le débat par des excitations passionnées, le jeu serait trop facile de rappeler, aujourd'hui, toutes les impertinences que ce personnage a publiées, après l'échec de la traduction du *Tannhauser*, à l'encontre du pays le plus hospitalier qui fut jamais pour les vrais génies étrangers, à commencer par Lulli et sans finir à Meyerbeer, à Verdi. Après le demi-million dépensé pour monter cet ouvrage, conformément à toutes ses exigences et sous son inspection personnelle, n'a-t-il pas eu l'outre-

cuidance d'écrire ceci : « Je n'aurais su que faire d'un succès à Paris ! »

Sachez, d'autre part, que nous sommes une nation de « singes » et de « tigres ; » que Richelieu et Sully étaient des baladins... — Quant à la philosophie matérialiste, il est entendu que son foyer principal n'est pas en Allemagne ; la civilisation française, qui n'a jamais été que pourriture et futilité, n'a plus qu'à disparaître devant une autre civilisation idéaliste... qui flotte encore dans la région des futurs contingents, mais que M. Wagner et ses compatriotes se promettent bien d'avoir.

Allons! soit! espérons-le, puisqu'il n'y a plus d'autre espoir pour l'humanité...

Musicalement parlant, M. Wagner, qui considère Mozart, Gluck et Beethoven comme appartenant à un régime virtuellement déchu, et n'admet Weber qu'à titre de point de départ, ne pouvait être fort indulgent pour la pauvre musique française. Après s'être indigné qu'on eût osé représenter, dans la patrie de Schiller, un opéra français sur le sujet de *Guillaume Tell*, il pouvait définir l'opéra français de *Faust* comme il suit : « Livret de lorette, musique d'un talent subalterne. »

Vous voilà remercié, M. Gounod, de vos condescendances courtoises pour l'auteur sifflé du *Tannhauser!*

Et si *Faust* est ainsi expédié, félicitons-nous que le franc juge saxon ne daigne rien dire de *Mignon*, de *la Statue*, des *Pêcheurs de perles*, de *Sardanapale*... Il y a de quoi faire réfléchir M. Ambroise Thomas, qui a subi les compliments de nos wagnérolâtres pour les mélopées un peu bien nombreuses de son *Hamlet*,—comme aussi MM. Reyer, Bizet, Joncières... qui s'étaient plus ou moins avancés dans le *pronunciamento* musical.

Il ne suffit pas à l'auteur de *Tristan* de disqualifier la musique française en masse ; son dédain n'est pas si haut qu'il dédaigne le terre à terre de l'intérêt pratique. Dans sa brochure intitulée : *Art et politique*, qu'il a pris soin de faire traduire en français pour que chez nous nul n'en ignore, il demande nettement aux princes du Zollverein de prendre des mesures prohibitives contre l'importation des œuvres étrangères, et surtout des œuvres françaises. Et pourquoi ? Si cher qu'il en coûte à son orgueil, il lui faut bien l'avouer, et son libelle antifrançais est doublé d'une diatribe furibonde contre la *Vaterland* littéraire et artistique d'aujourd'hui. C'est lui qui nous affirme que notre abominable littérature contemporaine prédomine sur les théâtres et dans les cabinets de lecture d'outre-Rhin. Pour les scènes musicales, c'est encore pis : les répertoires français et italien y sont en permanence.

Oui ! encore bien qu'il choisisse pour sujets des légendes populaires qui sont chères à tous les Allemands, encore bien que l'Allemagne ne puisse se résigner à l'extinction de la dynastie de ses grands maîtres, ininterrompue pendant un siècle et demi, et que M. Wagner, depuis la mort de Mendelssohn et de Schumann, soit seul à bénéficier de ce sentiment patriotique, il se trouve pourtant qu'il n'obtient qu'un mince succès en Allemagne. Chaque grande ville donnera deux ou trois représentations de ses opéras dans l'année, mais les statistiques nous apprennent qu'il s'en donne dix de Mozart, quinze de Weber, autant de Verdi, autant et plus de Gounod, de Thomas, d'Auber, de Maillard, etc. Voilà ce qu'oublient toujours de nous dire les quelques énergumènes de la critique parisienne, qui voudraient nous faire honte de notre peu de zèle envers ce

grand maître. Sommes-nous donc obligés d'être plus wagnériens que les Bavarois?

Un Berlinois me disait en 1867 : « Il y a deux mille wagnériens à Berlin ; et dans le nombre assez peu de musiciens. Le meilleur de la secte est composé d'idéologues qui se sont épris des théories pangénésiaques de cet infatigable préfacier et brochurier. Ces gens-là n'écoutent pas *musicalement*, ils écoutent avec le cerveau, rêvant et sophistiquant à côté. On donne deux auditions ; pour eux, c'est assez ; ils s'en retourneront satisfaits, avec de nouvelles provisions pour les exégèses d'après-dîner. Quant à la masse du public, elle n'y va pas : donc personne ne se fâche. Les spectateurs allemands sont d'un tempérament plus rassis que les nôtres : ils subissent sans impatience ; seulement, s'ils ne sont pas contents, ils jurent de n'y pas revenir et gardent leurs thalers pour les jours où Wachtel reprend le *Postillon de Lonjumeau*, qu'il a déjà chanté pour son compte personnel quatre ou cinq cents fois. »

Voilà la vérité vraie, et le prophète commence à s'en fâcher, à s'en inquiéter. Son appel aux « actionnaires » allemands n'a guère de chances de trouver crédit. Sans doute, il aura la douleur de survivre à la religion musicale qu'il pensait fonder.

Annoncer qu'on vient faire dans l'art une révolution analogue à ce que fut la révolution française dans l'ordre politique (*sic*), c'est attirer aussitôt à soi tous les mécontents, les inquiets, les blasés, qui réclament du nouveau *per fas et nefas*. Certes, il faut incessamment du nouveau : quand elles ne peuvent changer en mieux ou tout au moins renouveler leurs manières d'être, les choses humaines déclinent plutôt que de

s'immobiliser. Mais il faut pourtant voir quel est ce « nouveau » qui nous vient solliciter.

La peinture italienne a connu des novateurs à outrance, annonçant à grand fracas une manière nouvelle qui devait faire paraître Raphaël naïf et plat, Léonard de Vinci banal... Ainsi Pierre de Cortone, ainsi Caravage avec son réalisme brutal et cru, dont le Poussin disait : « Cet homme est né pour détruire la peinture. » Les siècles ont passé là-dessus; les madones et la Joconde, si fort menacées, n'en font que sourire. On citerait maintes analogies dans l'histoire générale de la littérature... Je crains pour M. Wagner qu'il ne soit pas plus heureux contre les vrais maîtres, qu'il avait cru réduire à l'état de *ci-devants*.

Le 89 musical avait été fait par d'autres ; quinze ou vingt ans avant lui, Berlioz s'était même aventuré jusque vers 92 : il ne lui restait que 93, et il n'a pas reculé. — C'est le propre des gens à système de procéder à l'exécution avec une rigueur toute draconienne : Robespierre l'incorruptible et le sentencieux, et Saint-Just le rêveur, étaient des idéologues qui voulaient simplement faire table rase à leurs principes : par malheur, ces humanitaires oubliaient d'être humains. M. Wagner, ses émules, ses disciples, sont les terroristes de la musique; ils ont les meilleures intentions du monde pour la vérité d'expression; mais, par malheur, eux aussi, ils oublient que, lorsqu'on s'adresse à un art, pour lui demander de réaliser des conceptions, il est bien entendu qu'il faut en accepter les conditions organiques et vitales.

Qu'il y eût en effet des formules usées et inutiles dans l'ancienne école, je l'admets volontiers ; mais, en les supprimant, les novateurs suppriment de parti

pris toute forme consacrée. En révisant certaines règles puériles et arbitraires, ils nient toute règle naturelle et toutes traditions; ils sacrifient certaines beautés purement musicales qui avaient leur raison d'être en elles-mêmes et dans le plaisir légitime de l'audition, parce qu'elles ne servent pas à l'expression immédiate de leurs idées. Ils imposent au contraire à la musique la réalisation de mille choses auxquelles elle ne peut rien, confondant l'art des idées avec l'art du sentiment et de la sensation. Ils ont voulu passer outre, et la langue musicale a été rompue, brisée, perdue dans leurs efforts. On a pu leur appliquer cette boutade : « La musique leur résistait, ils l'ont assassinée. »

Dans le wagnérisme, il faut distinguer deux choses : la question grammaticale, pour le style, et la question dramaturgique. On a le choix, pour les étudier, entre les opéras et les théories imprimées de l'auteur. Celles-ci se soutiennent juste autant que ceux-là s'entendent. Les grands amphigouris pédantesques sont plus faciles à percer à jour qu'on ne croirait à première vue : il suffit d'un peu d'attention.

C'est surtout contre l'opéra italien traditionnel que triomphe le théoricien; mais ce procès ne l'avait pas attendu : il est terminé depuis longtemps, et c'étaient des Italiens qui l'avaient intenté les premiers. Marcello, dans le *Teatro alla moda*, Arteaga et bien d'autres en avaient commencé l'instruction. Enfin tout ce que dit M. Wagner de la vérité dans le drame lyrique a été imprimé depuis que le drame existe et mis en pratique par vingt maîtres dont il fait fi.

Ce qui lui appartient en propre, c'est d'abord cette monomanie des opéras légendaires, dont nous avons

touché un mot (p. 144). Étrange inconséquence d'imaginer qu'on ne peut faire l'œuvre d'art de l'avenir, vraiment populaire et vraiment libre, qu'en empruntant tous ses sujets à l'époque féodale, et en fondant l'intérêt dramatique exclusivement sur des superstitions pour lesquelles on professe un mépris philosophique !

Ce qui est beaucoup plus grave, ce sont les partis pris qu'on veut imposer à la composition dramatique. On fait de la mélopée continue. La mélopée est une fort belle chose et n'a jamais été mieux traitée qu'aujourd'hui. Mais enfin ce n'est qu'*une* des formes, qu'*un* des moyens propres au drame lyrique; ce qu'on appelle *l'air*, par exemple, la mélodie dramatique, est tout aussi indispensable, tout aussi fondé en nature et en raison; enfin l'emploi exclusif de la mélopée est non-seulement aussi impatientant et intolérable, mais aussi illogique, aussi faux qu'ont jamais pu l'être, dans l'opéra italien, l'emploi routinier de la cavatine ou des autres moules conventionnels, et la tyrannie de la virtuosité vocale.

Nous avons déjà touché cette question du rôle légitime mais restreint de la mélopée, et de la variété indéfinie de formes qui est nécessaire et seule vraie dans le drame lyrique (p. 65-67). Gluck se sauvait de son propre système par l'extrême simplicité et pureté des moyens; mais M. Wagner rend l'erreur intolérable en surchargeant sans trêve ni repos l'éternel « récitatif-cantabile » de toutes les complexités et de tous les raffinements de la civilisation musicale. Il le proclame formellement dans la préface des *Quatre poëmes d'opéras:* — il a voulu faire pénétrer dans le drame lyrique à la Gluck tout l'orchestre sympho-

nique de Beethoven. Nous croyions, nous, que la symphonie était une chose et que le drame lyrique en était une autre. *A priori*, ne pouvait-on pas prédire que l'opéra serait étouffé par cette pléthore symphoniaque? et n'est-ce pas ce qui est arrivé? Quand on est capable d'illogismes aussi énormes, c'est qu'on n'a pas le sens droit de ce qui convient aux divers ordres de choses dans le domaine de l'art.

Pour plus ample informé, nous recommandons le passage de la brochure : *Art et politique* (p. 28-30), où l'auteur disserte sur l'art dramatique. Rien qu'à lire ces définitions fantasmagoriques et dignes du Grand Trismégiste, on sent bien qu'il n'est pas né pour la musique de théâtre, et telle est pourtant son idée fixe! Mais, en dépit de lui-même, c'est toujours plutôt dans les concerts qu'il est applaudi, étant grand fantaisiste de symphonie et même créateur pour le coloris orchestral.

La symphonie et les chœurs l'inspirent beaucoup mieux ; mais ce n'est pas sans de fortes réclamations du goût et de la langue. De même que dans le drame, il veut la mélopée continue, il lui faut aussi la « mélodie infinie » ; car il est bien entendu que toutes les formes arrêtées sont banales! De là ce style dont quelqu'un a pu dire : « Il me semble lire sans reprendre haleine un livre où il n'y a ni point ni virgule. » Et sous prétexte que d'autres ont pu abuser de la carrure tonale et rhythmique, il lui a paru urgent, sous ce rapport aussi, de détruire toute précision. L'homme pour qui les symphonies de Beethoven ne sont que le dernier mot et l'expression suprême de la « musique de danse », est l'ennemi mortel de tout rhythme. Et que penser de ces modulations incessantes qui vont

on ne sait où?... pour bien dire, il n'y a plus de modulations, puisqu'on ne sait parfois plus où prendre le sentiment de la tonalité, ce vieux préjugé ridicule !

Et comme M. Wagner est né avec un puissant tempérament musical, il lui arrive d'écrire d'admirables pages et de rencontrer des éclairs de génie... dès qu'il se rapproche des lois et des formes que sa théorie condamne, dès que l'inspiration l'arrache de vive force à ces pédantes hérésies. Je ne dirai pas comme Berlioz, en ceci jaloux : « On applaudit parce que la douleur cesse; » je dis qu'il y a quelquefois génie véritable, quand il y a retour au droit commun de la syntaxe et du goût.

Il n'en reste pas moins acquis que, sauf exception, ses tendances sont marquées vers une musique où la tonalité est inconsistante, le rhythme flottant et contradictoire, l'harmonie aussi dissonante qu'elle veut, le chant réduit aux inflexions déclamées, la mélodie continue, c'est-à-dire partout diffuse et nulle part formulée. Ce n'est pas créer un art nouveau, c'est défaire l'ouvrage de la civilisation musicale.

Si l'*avenir* est logique, il affranchira la langue littéraire de toute grammaire, il émancipera l'architecture des proportions qui l'oppriment, il établira que le dessin et la perspective sont des préjugés en peinture. La nature elle-même, il ne faut pas en douter, se lassera d'obéir aux forces et aux lois qui règnent en elle et de conserver les formes bien définies des divers ordres de créatures. Mais quel nom alors faudra-t-il donner à la nature ainsi émancipée ? Ne serait-ce pas le chaos volontaire !

Je ne trouve pas d'autre nom pour l'idéal de musique que l'Allemagne semble se proposer depuis quel-

ques vingt ans. Je veux bien espérer que c'est une transition, et que, lorsque *Tristan et Yseult* et la trilogie des *Niebelungen* auront fait leur temps, peut-être il sortira de ce chaos une Genèse nouvelle. J'admets encore sans difficulté que cet autre monde musical pourra différer des traditions de l'ancienne école classique ; car la musique est, je le répète, susceptible de rénovations et de transformations comme toutes choses humaines ; elle en a vu déjà d'assez notables, et en verra d'autres dont Wagner et Berlioz eux-mêmes n'ont pu se douter.

Néanmoins je tiens pour assuré que, lorsqu'il se retrouvera des œuvres viables de l'autre côté du Rhin, c'est que le chaos aura consenti à revenir à un certain organisme, et qu'on verra de nouveau dominer le sentiment du rhythme, de la consonnance, du chant mélodique et de la tonalité, sans lesquels il ne m'entre pas dans l'esprit qu'il puisse y avoir de langue musicale.

Sans pénétrer encore à mon gré dans la discussion des divers éléments de ce grand et complexe problème, peut-être aurai-je réussi à les indiquer. Si extrêmes que soient les divergences, il n'est pas impossible de citer l'italianisme et le wagnérisme au même tribunal et de les juger sur la même loi : — On se perd par l'oubli des sérieuses études comme par le dédain des principes universels, — le style se déforme aussi bien par le relâchement que par l'effort désordonné, à contre-sens, — l'extrême facilité, qui appauvrit l'art, ne lui vaut pas mieux que la fureur d'innovation et d'originalité qui en détruit les conditions normales.

On le sait, mais on tarde trop à le proclamer : c'est maintenant de notre côté que s'oriente le souffle du

génie musical. Oui, nulle part, à l'heure qu'il est, cet art n'est plus vivant que chez nous, et la prépondérance a commencé de se déplacer. On peut dire que Verdi et Wagner sont comme des astres solitaires, chacun dans son firmament. Le premier a des satellites dont les gazettes italiennes nous citent les noms, mais qui se perdent dans les rayons de sa gloire ; quelques nébuleuses sont signalées aussi du côté de l'Allemagne, mais aucune comète de première grandeur ne vient inquiéter le gros météore.

En France, au contraire, voyez s'épanouir une assez nombreuse pléïade de talents de premier et de second ordre. Aucun, sans doute, ne mérite le nom de grand maître ; — et qui sait pourtant le nom que l'avenir réserve aux auteurs de *Faust* et d'*Hamlet?* Les contemporains ne sont jamais pressés de décerner un tel titre : ceux qui ne sont point jaloux sont timorés, ils hésitent, même au milieu de l'admiration la mieux motivée ou la plus expansive. Et cela vaût mieux ainsi : tel effronté qui se surfait à grand bruit et cherche à forcer d'avance le jugement de la postérité par les clameurs de coterie, n'y gagnera rien. Les canonisations de l'art, sans demander un siècle, ont besoin d'épreuve et de contre-épreuve, et les plus tumultuaires sont les moins valables.

Pour ce qui est de la domination du présent, elle ne se présente point en France sous forme monarchique comme au delà des Alpes et au delà du Rhin : c'est une oligàrchie très-diverse et même un peu hétéroclite, mais librement, fortement accentuée. Auber, qui vient de mourir, n'en était que l'aimable doyen ; Halévy y avait fait grande figure, même au second rang, à distance respectueuse de Meyerbeer dans l'o-

péra sérieux, d'Hérold dans l'opéra comique; mais enfin l'auteur de la *Juive*, de *Charles VI* et de l'*Eclair* était un personnage. Berlioz, nous l'avons dit, n'avait pas non plus le droit de se poser en monarque, ce n'était qu'un prétendant titanesque. La mosquée de M. Félicien David se détache, brillante et bien en vue, sur un coin bleu de l'horizon, et donne presque l'idée d'un temple de première grandeur.

L'église de M. Gounod est aujourd'hui la plus considérable, et je ne sache pas qu'il y ait, en musique, une position plus enviable que la sienne. Son *Faust* a fait le tour du monde après s'être imposé dans le pays même de Gœthe. Son *Roméo* ne mérite pas moins, nous sommes de ceux qui veulent qu'on dise : « l'auteur de *Faust* et de *Roméo*. » Son étoile grandit, tandis que celle de Verdi semble décroître; et d'ailleurs Verdi n'avait point obtenu, comme écrivain musical, l'assentiment unanime des amateurs délicats, qui n'a jamais fait défaut à Gounod, et même a précédé pour lui la popularité. Quant à Wagner, c'est une plus grosse réputation, mais aux trois quarts négative. M. Gounod ne s'est pas présenté tout d'abord avec des ambitions aussi gigantesques que Berlioz et Wagner; mais c'est une nature plus facilement heureuse qui se contente d'une inspiration très-pure à l'ordinaire, et de là s'élève souvent aux régions supérieures.

Comme musicien de théâtre, son talent n'est peut-être pas équilibré : il a eu, je crois, à lutter, à force de travail et de volonté, contre une nature contemplative qui ne s'appliquait pas volontiers à la passion et à l'action théâtrales. Il en a, Dieu merci, assez brillamment rappelé, et s'il reste encore établi que les éléments de poésie noble, d'élévation religieuse, de grâce,

de demi-sourire, de passion vague et chaste, lui soient plus favorables que le mélodrame proprement dit, il en sera toujours quitte pour choisir ses sujets avec soin. On peut se consoler de ne pas triompher de tous points, lorsqu'on s'attaque à des sujets tels que *Faust* et *Roméo*, et qu'au lieu d'en être écrasé, on en tire un applaudissement universel.

Maintenant c'est un *Polyeucte* qu'on attend de lui : qui sait si ce grand sujet chrétien, cornélien, enrichi des mises en scène et des contrastes profonds de la décadence romaine, ne l'inspirera pas, à l'égal de la légende de *Faust ?*... — Il est dans le plein de sa carrière, et l'étude qu'on lui consacrerait serait condamnée à être incomplète.

Cette réserve discrète est tout aussi impérieuse pour M. Ambroise Thomas, quoiqu'il soit l'aîné de M. Gounod. Par un phénomène très-bizarre, il n'est arrivé que depuis peu à prendre entière possession de lui-même, et il y a ceci de frappant et de souverainement honorable dans sa carrière que toutes les fois qu'il a visé plus haut, son talent s'est naturellement et sans peine élevé. Survenu dans le monde musical à l'époque où certaine prévention éloignait nos compositeurs nationaux du Grand-Opéra, et les condamnait au genre léger, à l'opéra comique, M. Ambroise Thomas, conciliant et modeste de caractère, avait cru devoir accommoder à ces exigences courantes son intelligence profondément réfléchie et grave. Sans nier le mérite de sa musique bouffe, nous croyons pourtant qu'il était plus sincèrement et plus pleinement inspiré dans les pages nobles ou poétiques du *Songe d'une nuit d'été*, dans certain finale de *Raymond*, dans cette belle partition de *Psyché*, qui resta si injustement en deçà du

sort brillant qu'elle méritait ; enfin, si M. Ambroise Thomas avait besoin d'une pierre de touche infaillible pour connaître sa vraie nature, et se convaincre du progrès du goût public vers l'art sérieux, il n'aurait qu'à consulter la fortune de cette *Mignon*, où les parties poétiques l'emportaient d'une manière si décidée sur toutes les autres qui se réfèrent aux virtuosités et aux coquetteries traditionnelles de l'ancien opéra-comique.

Pour ce qui est de son *Hamlet*, c'est une œuvre de la plus haute portée, ravissante en bien des endroits, grandiose en quelques autres, partout d'ailleurs digne du sujet par la conscience et la conviction. Cela ne suffit pas à certains juges renchéris qui voudraient qu'on ne touchât jamais à un chef-d'œuvre séculaire, à moins d'y apporter, dans un autre genre, un génie égal à celui du premier créateur. Mais en dépit de ces fins de non-recevoir préalables, l'opéra d'*Hamlet* s'installe de lui-même dans le répertoire international, à Londres, à Saint-Pétersbourg, à Berlin, et même en Italie ? La partition de *Mignon*, retouchée et anoblie, l'y avait précédé. *Psyché*, reprise et métamorphosée en vue du grand opéra, les y rejoindra-t-elle ?...

Nous ne commettrons pas l'injustice d'oublier M. Reber, presque inconnu de la foule parce qu'on ne l'a qu'entrevu au théâtre. Il est le Vigny de notre romantisme musical, dont Berlioz avait voulu être le Hugo. Son recueil de mélodies vaut, pour les connaisseurs, bien des opéras applaudis. Quant à ses œuvres instrumentales, elles seront en honneur, quand il y aura des sociétés d'exécutants spéciales pour notre musique de chambre et nos symphonies françaises : alors d'autres compositeurs seront immédiatement tirés de la

pénombre : M. Vaucorbeil et Léon Kreutzer pour n'en nommer que deux.

M. Ernest Reyer, que son bel opéra de la *Statue* avait posé très-haut parmi les prédestinés de la jeune école, se dégagera-t-il des influences du wagnérisme pour redevenir bien lui-même et français ?

Et M. Victor Massé retrouvera-t-il la bonne veine qui, depuis quelques années, l'a délaissé après lui avoir dicté tant de pages charmantes? M. Georges Bizet ne va-t-il pas tenir toutes les promesses indiquées dans ses premières œuvres? M. Semet n'aura-t-il pas deux fois la fortune rencontrée d'abord avec *Gil Blas ?* Et dans sa *Jeanne d'Arc*, sujet plus que jamais assuré du succès, M. Mermet sera-t-il aussi heureux et plus fort musicien que dans *Roland à Roncevaux ?*... Quand vont rentrer en lice MM. Duprato, Delibes, Vaucorbeil, Barthe, Diaz, Joncières ?...

Il faut nous arrêter court dans ce dénombrement, si nous ne voulons de proche en proche descendre aux *musici minores* ou préjuger de ceux qui n'ont pas bien fait leurs preuves.

Encore un mot. — C'est à tort que j'ai plusieurs fois employé le mot d'école : qui dit école dit en quelque sorte famille artistique; or rien ne ressemble moins à une famille que cette réunion hétérogène de talents; elle ne peut se comparer, pour la divergence absolue des tendances et les disparates de l'inspiration, qu'à notre école de peinture de 1830, où brillaient côte à côte Ingres, Delacroix, Léopold Robert, Horace Vernet, Decamps, Delaroche, Meissonnier, Scheffer... Ajoutons que jusqu'à nouvel ordre les grandes individualités sont moins nombreuses dans les rangs de nos musiciens vivants.

Et d'abord, ils se répartissent, suivant nous, en deux zones principales assez démarquées. Dans l'une on ne fait guère que poursuivre les errements de l'époque précédente, époque de réforme modérée, de semi-renouvellement, d'appropriation des anciennes formes aux besoins nouveaux du goût.

Ces tendances commencées par Hérold et poursuivies par Halévy et Auber, ont, je crois, pris fin avec ce dernier maître ; et bien auparavant déjà elles laissaient de plus en plus large place dans la faveur du public à une autre manière plus riche et plus libre.

De ce côté-ci, l'on a prétendu introduire l'élément poétique et pittoresque au théâtre, et on l'a fait surtout avec l'aide de la symphonie (tous les artistes de ce groupe sont symphonistes). On a supposé avec raison que le public parisien était capable aujourd'hui de « plus de musique. »

Et maintenant qu'adviendra-t-il de ces éléments hétérogènes? Vont-ils s'exagérer en sens divers et se faire une opposition de plus en plus vive, — ou bien, comme ces métaux différents fondus par l'incendie qui formèrent l'airain de Corinthe, sauront-ils se concilier pour former une véritable école, ayant de certaines formes déterminantes et un certain style ?

En vérité, je n'oserais jurer que cette fusion s'opérera parfaitement dans le cerveau d'un homme ; encore moins prendrai-je sur moi de tirer l'horoscope de toute la génération. Mais j'espère hautement que notre musique sortira des seconds plans honorables où elle se tenait pour passer aux premiers.

Grâce à deux siècles de culture patiente et docile, la France s'est suffisamment pénétrée de musique, et il ne lui reste en ce genre qu'à gagner en éléva-

tion ce qu'elle possède par la base et les fondations.

Tout d'abord, il s'agit de rompre avec ces deux influences entre lesquelles on n'a guère cessé d'être partagé, neutralisé. Il faut tâcher à faire grand, il faut oser, en ne consultant plus et ne suivant que les instincts et les traditions essentielles du génie français. Et si nos musiciens déjà révélés et classés ne savent pas s'élever au-dessus d'eux-mêmes pour fonder cette primauté,

*Exoriare aliquis!...*

qu'il en surgisse d'autres! Car aussi bien les temps sont venus, si jamais ils doivent venir. Au moment où rien ne lui fait plus ombre, — où le génie allemand se perd dans les brouillards systématiques, où le soleil italien semble jeter ses derniers rayons, chauds et brillants, au bas de l'horizon, — la musique française ne va-t-elle pas faire honneur enfin à la destinée? L'histoire nationale lui saurait gré d'avoir choisi l'heure triste où nous sommes, pour la réchauffer et l'illuminer d'un peu de gloire nouvelle.

FIN.

# TABLE DES MATIÈRES


| | | | Pages. |
|---|---|---|---|
| PRÉFACE | | | I—XXXI |
| CHAPITRE PREMIER. | | Les nationalités musicales | 1 |
| — | II. | Comment une nation devient musicienne | 9 |
| — | III. | La guerre des Italiens et des Français | 27 |
| — | IV. | Gluck et la tragédie lyrique. — La question du vieux répertoire à l'Opéra. — Examen du système dramatique de Gluck. — *Alceste* | 43 |
| — | V. | Mozart en France | 74 |
| — | VI. | L'opéra allemand. — Beethoven au théâtre. — Weber, l'opéra légendaire. — Le patriotisme en musique | 125 |
| — | VII. | Rossini, maestro italien, — compositeur français | 158 |
| — | VIII. | Meyerbeer. — La musique d'histoire. — *L'Africaine* | 193 |
| — | IX. | Auber. — Le genre Louis XV en musique. — L'opéra comique | 235 |
| — | X. | Berlioz. — Le romantisme musical en France | 260 |

Pages.

CHAPITRE XI. Félicien David. — L'orientalisme en musique ... 289

— XII. L'opéra national russe. — Glinka. — *La vie pour le Tsar.* — M. Sséroff. — Wagnérisme et nationalisme. — Utopie d'une autre langue musicale ... 310

ÉPILOGUE. — Le verdisme et le wagnérisme en France. — L'école française militante ... 339

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

Imp. L. Toinon et Cie, à Saint-Germain.

